

CORNELIA JÖCHNER, CHRISTIN NEZIK,
GÁSPÁR SALAMON UND ANKE WUNDERWALD

Museale Architekturdörfer 1880–1930

Das Eigene in
transnationalen Verflechtungen

Visuelle Geschichtskultur

21



Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 417645871

Gedruckt mit Unterstützung des Leibniz-Instituts für Geschichte und
Kultur des östlichen Europa (GWZO) e. V. in Leipzig. Diese Maßnahme
wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Säch-
sischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Der Titel ist als Open-Access-Publikation verfügbar über
www.sandstein-verlag.de, DOI: [10.25621/sv-gwzo/VG-21](https://doi.org/10.25621/sv-gwzo/VG-21)

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution –
Non Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraus-
setzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfäl-
tigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für
nicht kommerzielle Zwecke (Lizenztext: [https://creativecommons.org/
licenses/by-nc/4.0/deed.de](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de)).

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Original-
material. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen
(gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen,
Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen
durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Alle Übersetzungen aus anderen Sprachen im Buch wurden – sofern
nicht anders gekennzeichnet – durch die Verantwortlichen der
jeweiligen Beiträge vorgenommen.

Schreibweisen in Zitaten, die – sei es in deutscher oder einer anderen
Sprache – von der heutigen Rechtschreibung abweichen, wurden im
Original belassen.

Die Rechte für die Verwendung von Abbildungen wurden sorgfältig
ermittelt. In Fällen, in denen dies trotz aller Bemühungen nicht
möglich war, bitten wir um Mitteilung.

Für möglicherweise nicht mehr bestehende Internet-Links kann
keine Verantwortung übernommen werden.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2023, Sandstein Verlag, Goetheallee 6, 01309 Dresden
Umschlagabbildung: Cornelia Jöchner (2021)

Korrekturat: Sabine Feser
Einbandgestaltung: Sandstein Verlag
Gestaltung, Satz, Repro: Sandstein Verlag
Druck: FINIDR, s.r.o., Český Těšín

www.sandstein-verlag.de
ISBN 978-3-95498-721-4

21 Museale Architektur- dörfer 1880–1930

Das Eigene in transnationalen
Verflechtungen

CORNELIA JÖCHNER, CHRISTIN NEZIK,
GÁSPÁR SALAMON UND ANKE WUNDERWALD

SANDSTEIN

Inhalt

Arnold Bartetzky und Maren Röger

7 **Vorwort**

Cornelia Jöchner

8 **Einführung**

Cornelia Jöchner

18 **Der Borgo Medievale in Turin:
»Dorf« einer werdenden modernen Stadt**

Gáspár Salamon

74 **Das Eigene im Bau: Museale Auseinandersetzungen
mit dem architektonischen Erbe Ungarns
auf der Millenniumsausstellung in Budapest (1896)**

Christin Nezik

134 **Regionale Typologien ausstellen:
Das Zusammenwirken von vernakulärer Architektur
und Landschaft im Freilichtmuseum Seurasaari**

Anke Wunderwald

186 **Das Poble Espanyol der Weltausstellung 1929
in Barcelona als Imagination nationaler Einheit**

Cornelia Jöchner

240 **Fazit**

244 **Abstracts und Bio-Bibliografien**

252 **Anhang**

Einführung

CORNELIA JÖCHNER

»Dort umherzuwandern, in diesem großen Glaspalast, so riesig, dass die darin eingeschlossenen Ulmen wie Weihnachtsbäume aussahen, war eine Wanderung durch ein Wunderland der Schönheit und der menschlichen Erfindungskunst.«¹ Die zahlreichen Welt- und Landesausstellungen, die in der Folge der »Great Exhibition« in London 1851 entstanden, markierten den Beginn einer neuen Epoche. James Gordon Farrell spricht in seinem Roman »Die Belagerung von Krishnapur« diese Zäsur als persönliches Erlebnis an: das Zeitalter eines intensivierten Sammelns, Katalogisierens und Ausstellens. Dies sind Tätigkeiten, die der heutigen Geschichtswissenschaft fast als Manie erscheinen, da sie das Ziel verfolgten, »die großen Unterschiede auf der Welt unter Kontrolle zu bekommen, zu ordnen und begreifbar zu machen«.² Derartige Praktiken des Ordners und Präsentierens von Umwelt beschränkten sich nicht auf Welt- oder Landesausstellungen. Sie umfassten auch die Umgestaltung bestehender und die Gründung zahlreicher neuer öffentlicher Museen. Ihr Medium, die Ausstellungen, gelten so als »Knotenpunkte« einer Welt, die sich von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an immer stärker verflocht und durch das Zeigen von Exponaten überschaubar werden sollte.³

Eine diesbezügliche These der aktuellen globalgeschichtlichen Forschung lautet: Je stärker sich die damaligen Ausstellungen als Knotenpunkte mit umfassenderen globalen Netzwerken verknüpften, desto mehr verloren sie an Kraft, »ihre Bedeutungen zu lenken«.⁴ Was das hieß, macht die komplementäre Seite dieses forcierten »Zeigens« deutlich: das Schauen des Publikums. Seit der Entdeckung der Weltausstellungen durch die Geistes- und Kulturwissenschaften haben sich mit der Seite des Wahrnehmens und Zeigens insbesondere die Ethnologie und Kunstgeschichte befasst.⁵ Hierbei geriet nicht nur die teilweise aufsehen-erregende Architektur der Ausstellungen in den Blick.⁶ Die Forschung beschäftigte sich auch mit dem Inneren der Ausstellungen, der enorm angewachsenen Ding-Welt und deren visueller Erfahrung, die einen immensen Einfluss auf die gesamte kulturelle Produktion in der zweiten Hälfte des 19. sowie des frühen 20. Jahrhunderts hatte.⁷ Diese immer wieder geschilderte Erfahrung des Sehens und Verarbeitens von Seherfahrungen gibt das Eingangszitat des fiktiven jungen Reverend Hampton wieder, der in Farrells Roman einem britischen Kolonialoffizier in Indien schildert, wie er die sechs Jahre zuvor stattgefundene erste Weltausstellung in London wahrgenommen hatte.

1 Museale Architekturdörfer

Das vorliegende Buch nimmt sich dieser besonderen »Welt als Schaustellung« anhand eines hochspezialisierten, jedoch häufig anzutreffenden Ausstellungsobjekts an.⁸ Es geht um die Konstruktion von Architekturgeschichte anhand vollständiger, nachgebauter oder translozierter Gebäude, die in der synthetischen Form eines scheinbar dörflichen, kleinstädtischen oder ruralen Zusammenhangs präsentiert wurden. Solche besonders sorgfältig errichteten »historischen« Ensembles waren in die Präsentationen insbesondere junger Nationen eingebunden und stellten gerne Architekturen aus entlegenen Gegenden des jeweiligen Landes dar. Zugleich aber waren sie Teil jenes größeren Ausstellungsgeschehens, das zur Konjunktur der Welt- und Landesausstellungen beitrug und der aktuellen Produktion von Industriegütern gewidmet war. Auf diese Weise bildeten die hier ausgewählten historischen Ensembles der Architekturdörfer einerseits »contact zones« zu der jeweils aktuellen Präsentationsebene eines Landes.⁹ Andererseits waren sie Schnittstellen zu den anderen, untereinander immer stärker verflochtenen Nationen der Ausstellung sowie drittens – und für die angeführten Beispiele besonders wichtig – zu unterschiedlichen Regionen der jeweils präsentierenden Nation, deren Einigung oft noch nicht sehr lange zurück lag oder noch gar nicht vollzogen war.

Derartige architektonische Ensembles waren lange Zeit vor allem Gegenstände der Disziplinen Geschichtswissenschaft und Ethnologie, die auf diesem Gebiet Grundlagenarbeit geleistet haben.¹⁰ Erst seit gut zwei Jahrzehnten geraten auch die Architekturen selbst stärker in den Blick,¹¹ die ein neuartiges kunst- und architekturhistorisches Interesse markieren und den Fokus der hier vorliegenden Forschung ausmachen. Die Verantwortlichen dieses Bandes haben sich für ein komparatives Vorgehen entschieden, das fünf, großenteils heute noch bestehende Ensembles miteinander vergleicht, um auf diese Weise deren Tiefenstrukturen zu erfassen: der »Borgo Medievale« in Turin (1884), das »Ethnografische Dorf« und die »Historische Hauptgruppe« in Budapest (1896), das Freilichtmuseum Seurasaari in Helsinki (1909) und das »Poble Espanyol« in Barcelona (1929).¹² Diese hier vorgestellten fünf Musealen Architekturdörfer unterschieden sich in ihrem Konzept sowohl von den auf die Darstellung nationaler Monumente ausgerichteten Präsentationen der »Rue des nations« (»Exposition universelle de 1878«, Paris) als auch von den sogenannten ethnografischen Dörfern, ebenfalls dort erstmals

gezeigt, und von späteren Altstadt-Konglomeraten wie »Oud Antwerpen« (1894) oder »Vieux Paris« (1900), die kanonische Bauten der jeweils ausstellenden Städte zeigten.

Das Verbindende der im vorliegenden Buch vorgestellten fünf Ensembles war, dass sie mehrheitlich unbekannte Bauten exponierten, deren Auswahl auf einer empirischen Recherche beruhte, die teilweise wissenschaftliche Züge hatte. Bei diesem gezielten Herausstellen von Architekturformen ging es darum, dass diese nicht als austauschbar galten, sondern als das jeweils »Eigene« betrachtet werden konnten. Das Insistieren auf »dem Eigenen« erzeugte jedoch ein gewisses Paradox. Denn zugleich waren die fünf Ensembles in die übergreifenden Dispositive des Ausstellens eingebunden, die während der starken Konjunktur von Landes- und Weltausstellungen sowie von Museumsgründungen entstanden und zu einer Art symbolischer Währung der untereinander konkurrierenden Nationen geworden waren. Die im Buch vertretenen fünf Ensembles versuchten hier nicht nur jeweils eigene Präsentationsstrategien zu entwickeln, sondern arbeiteten sich auch erkennbar an bereits stattgefundenen Beispielen von Ausstellungen ab. Im Geflecht der Nationen waren sie ausgeprägte »contact zones« des in jener Zeit übergreifend stattfindenden Diskurses des Eigenen.¹³ Die fünf Exempla, so die These der Verfasser, zeigen damit einen komplexen Anspruch, dem sämtliche nachfolgenden Fragestellungen gelten.

2 Vernakuläre Architektur wird ausstellungsfähig

Wichtig für das Thema der Musealen Architekturdörfer sind signifikante Veränderungen im Ausstellungswesen seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, welche die hier vorzustellenden Beispiele in besonderer Weise prägten: erstens die Präsentation des Wohnhauses als eines kulturellen Zeugnisses sowie als Spezifikation davon, zweitens das Bauernhaus. Aus diesen beiden, in Wien 1873 erstmals gezeigten Gebäudegruppen erwuchs für die französische Weltausstellung 1889 in Paris die von dem Architekten Charles Garnier entwickelte Präsentation einer »Habitation humaine«. Sie sollte, wie Jacob von Falke, Direktor des Kaiserlich-Königlichen Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, schreibt, »den Fortschritt der Cultur auf einem ihrer wichtigsten und lehrreichsten Gebiete«, der menschlichen Wohnung, zeigen.¹⁴

Die bei der Pariser Ausstellung entlang des Seine-Ufers gezeigten Haustypen zielten mit ihren 44 Gebäuden aus verschiedenen Epochen und Ländern darauf ab, die kulturelle Entwicklung der Menschheit vorzuführen.¹⁵ Gleichsam auf einem Spaziergang sollte so die Entwicklung der Zivilisation abgesprochen werden können, die linear ansteigend die aktuelle Weltausstellung unter dem Eiffelturm als »point d'arrivée« inszenierte. Ein Kenner des Kunstgewerbes wie Jacob von Falke kritisierte jedoch, dass dabei »die Façade zur Hauptsache geworden« sei, »wir wollten aber wissen und sollten lernen, wie die Menschen gewohnt und sich in der Wohnung eingerichtet haben, und dazu verhilft uns die Façade nicht«.¹⁶

Dass, wie der Kulturhistoriker Martin Wörner herausstellt, bei der Weltausstellung 1893 in Chicago erstmals der an der Harvard University lehrende bedeutende Archäologe und Ethnologe Frederick W. Putnam das »Department of Archeology and Ethnology« leitete und dort während der Ausstellung mehrere anthropologische Kongresse abhielt, zeigt den Wandel im Anspruch solcher Präsentationen. Binnen kurzem galten, wie die oben zitierte Kritik von Jacob von Falke deutlich macht, schematische Darstellungen als nicht mehr zufriedenstellend. Ein stärker wissenschaftliches und historisches Interesse stand hinter den Fragen an das Wohnen, welche die Landesausstellungen sowie die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend entstehenden kunstgewerblichen oder ethnologischen Museen zu befriedigen suchten.

Bei solchen Präsentationen spielte das Wohnen auf dem Land eine besondere Rolle, besser gesagt das »Bauernhaus«, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts ins Interesse der europäischen Architekturhistoriografie rückte.¹⁷ Letzteres repräsentierte nicht das gesamte Leben auf dem Land, dafür fehlten wesentliche Bevölkerungsgruppen: Tagelöhner, Handwerker, Teile der Administration oder gemischte Gruppen, deren Tätigkeiten etwas von alledem aufwiesen. Diese Reduktion auf das »Bauernhaus« deutet bereits darauf hin, wie sehr hier eine Bauaufgabe, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend Aufmerksamkeit erlangte, ideologisch konnotiert war: Nicht nur die Stadtkritik spielte dabei eine Rolle,¹⁸ sondern auch für das *nation building* bot sich das »Bauernhaus« als Projektionsobjekt an.¹⁹ Hatte es einfache Wohnbauten in herrschaftlichen Gärten des späteren 18. Jahrhunderts gegeben – etwa das »Dörfle« im Schlosspark von Hohenheim –, so waren mehr oder weniger freie Nachbildungen des Westschweizer »Chalet

suisse« zu beliebten »follies« in den Landschaftsparks der Jahrzehnte um 1800 geworden.²⁰ Diesem Interesse fügte die dynamische Industrialisierung im späten 19. Jahrhundert einen neuen Akzent hinzu: den des Verlusts. Alois Riegl sah in seinem Buch über den »Hausfleiß« (1894) die familiäre, im Verschwinden begriffene Wirtschaftsweise als Grundlage für die zum Sammel- und Ausstellungsobjekt werdende »Volkskunst«.²¹ Dasselbe galt für die traditionelle ländliche Architektur, die auf die neuen Produktionsweisen reagierte.

Wie ambivalent die Anstrengungen und Strategien dominanter Kulturen gerade in der Hochphase der Welt- und Landesausstellungen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein waren, sich durch dieses Medium die Kultur aus Peripherien anzueignen, hat insbesondere die postkolonial orientierte Forschung der jüngeren Zeit untersucht.²² Vernakuläre Architektur, die den Beispielen im vorliegenden Buch zugrunde liegt, fand im Zusammenhang mit dem exzessiven Ausstellungsbetrieb der Jahrzehnte um 1900 vor allem deshalb ein vitales Interesse, weil neu auf den Plan tretende Akteure hier die Möglichkeit sahen, auf bis dahin nicht kanonisierte Bauten hinzuweisen.

Was aber heißt »vernakulär«? Etymologisch verweist die Bezeichnung auf *verna*, die im Haushalt ihres Herrn geborenen Kinder von Sklaven. »To vernaculize used to be a verb for adapting to or making someone adapt to the specificity of a region, to make the person feel at home [Hervorhebung wie im Original, Anm. d. Verf.]«.²³ Die Architekturforschung hat in den vergangenen Jahrzehnten diese Bindung an den Ort auf solche Bauten bezogen, die in irgendeiner Weise nicht zum universell angelegten Kanon der Kunstwissenschaft gehörten: einfache, nicht über die klassischen Ordnungen verfügende Bauten sowie regionale Architektur.²⁴ Im Gründungsakt der Architektur- und Kunstgeschichte waren solche Bauten ausgeschlossen worden: »[...] dass sich [...] speziell auch die Architektur, im Kielwasser von Kunstwissenschaft und Ästhetik in einem ungeheuren Akt der Verdrängung, also *gegen* einen Großteil der Kulturproduktion konstituiert hat (und zwar basierend auf einem Prozess der Wiederaneignung jener historischen, bis in die Antike zurückreichenden europäischen Hochkulturen [...]) [Hervorhebung wie im Original, Anm. d. Verf.]«.²⁵ Die Disziplin der Kunstgeschichte war also selbst an der Produktion einer als »vernakulär« verstandenen Architektur beteiligt. Deren Erforschung markiert den heutigen Versuch mehrerer kulturwissenschaftlicher Disziplinen, auf dem Hintergrund dieses

Wissens nichtkanonisierte Bauten in die Analyse aufzunehmen. Die Kategorisierung »vernakulär« eignet sich für die hier vorgestellten Architekturdörfer, weil genau an diesen Beispielen ein solcher Vorgang historisch greifbar wird. Die fünf Exempla des Buches zeigen, dass die hier präsentierten Bauten aus einem Impuls des Gegensteuerns heraus inszeniert wurden. Zu verstehen ist dies als eine Reaktion, die sowohl gegen die damals aktuelle Architekturproduktion als auch gegen die junge Kunstgeschichtsschreibung gerichtet war.²⁶ Die Motivation, die neben das tradierte Moment der Romantik oder die aus modernen Lebensweisen geborene Folklore trat, war die einer Sachforschung: Sie versuchte, solche Objekte in den Kanon einzugliedern. Die Dynamik der Ausstellungen schien den neuen Akteuren genau das richtige Medium, einen derartigen Kanonisierungsprozess zu initiieren.

3 Architektur aus dem sozialen Gebrauch heraus: der Paradigmenwechsel im späten 19. Jahrhundert

Um sich diesem Prozess zu stellen, hilft folgende Frage weiter: Wie konnte es dazu kommen, dass Architektur als eine ortsfeste, immobile Gattung zum beweglichen Ausstellungsobjekt wurde? Die Gründe hierfür finden sich nicht nur in der Dynamik von Welt- und Landesausstellungen, sondern auch in einer grundlegend neuen Auffassung über die Herkunft von Kunst, die sich im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts herausbildete. Dieses neue Verständnis von künstlerischer Produktion hatte seinen Ausgangspunkt in der bereits zuvor gestellten Frage: Wann und wo begann, menschengeschichtlich gesehen, die Kunst? Die Antwort lag für die frühe Kunstgeschichte in einer angenommenen basalen Zäsur, wonach ein als kindlich bezeichneter Schmucktrieb zugunsten der zunehmenden Suche des Menschen nach Transzendenz verschwunden sei. Franz Kugler, einer der ersten Kunsthistoriografen des 19. Jahrhunderts, identifizierte die Entstehung von Kunst mit dem Beginn von Kultbauten. Er setzte im »Handbuch der Kunstgeschichte« (1842) die Hinwendung zu einer Gottheit als den zivilisationsgeschichtlichen Zeitpunkt an, an welchem sich Kunst herausbildet: »Dann kommt die Stunde, dass dem Menschen die geistigen Mächte des Lebens kund werden. Die Gottheit offenbart sich ihm, [...]. Das Ausserordentliche ist in das Leben des Menschen getreten: – er bereitet dem Gedächtnisse desselben, damit es bleibe, an der Stätte seiner Erscheinung ein festes Mal,

Der Borgo Medievale in Turin: »Dorf« einer werdenden modernen Stadt

CORNELIA JÖCHNER

Der aus Anlass der italienischen Landesausstellung 1884 entstandene Plan (Abb. 1) zeigt Turin als eine betont moderne Stadt: Durch rote Linien markiert, demonstriert die Karte, dass der gesamte historische Kern durch eine Straßenbahn erschlossen wird. Die am südlichen Po-Ufer stattfindende, ebenfalls rot hervorgehobene »Esposizione Generale Italiana« ist als ein Teil der Stadt erkennbar, deren tradierte Gitterstruktur hier lediglich unterbrochen wird. Das Ausstellungsgelände selbst (Abb. 2) scheint indes unterschiedliche Zeiten in sich zu vereinen: im oberen, ebenen und axial organisierten Bereich die kommerziellen Pavillons; in der unteren, hügeligen Zone am Fluss die »Sezione Storia dell'Arte«. Diese beinhaltete nicht nur ein »Castello Medievale«, sondern darüber hinaus 17 piemontesische Bauten des 14., vor allem 15. Jahrhunderts in Form eines »Villaggio«.¹

I Hauptstadtfrage, Wirtschafts- politik und die erste allgemeine Landesausstellung Italiens

Durch die 1871 vollzogene nationale Einigung Italiens unter Führung des Savoyerhauses war die 1860 bis 1864 an Turin gegangene Hauptstadtfunktion nach Rom übergewechselt. Das in Turin seit 1563 ansässige Herrscher-

geschlecht der Savoyer, das 1720 die Territorien von Piemont und Sardinien zum Königreich Sardinien zusammengefasst hatte, stellte die Könige der als konstitutionelle Monarchie gebildeten italienischen Nation. Die Fixierung einer Hauptstadt für die neue Einheit war wegen der historischen Bedeutung der Städte und Regionen Italiens sowie aufgrund von deren unterschiedlicher Rolle im Einigungsprozess äußerst diffizil. Dieser Wechsel, zunächst Turin, dann Florenz (Hauptstadt: 1865–1871), bis schließlich die Kapitale in Rom etabliert wurde, zeigt die komplizierte politische Situation des italienischen *nation building*. Mit Rom als endgültiger Hauptstadt drohte die im äußersten Nordwesten Italiens gelegene Stadt Turin ihre zwischenzeitlich erlangte übergeordnete politische Geltung zu verlieren.² In Anbetracht der Tatsache, dass im Turiner Palazzo Carignano von 1861 bis 1864 das nationale Parlament getagt hatte,³ schien es umso bedeutsamer, dass in dieser Stadt die erste Landesausstellung des geeinten Italiens stattfand.⁴

Der Ort der »Esposizione« im Gelände des Castello Valentino (Abb. 2: rechte Seite), einem ehemaligen Lustschloss der Regentin Maria Cristina (erbaut ab 1630), erscheint wie eine verräumlichte Kontinuität der an das Savoyerhaus geknüpften Geschichte der Stadt.⁵ Nachdem das Castello Valentino seit der napoleonischen Besetzung verschiedenen, darunter auch militärischen Zwecken gedient hatte, war der Garten nach dem Vorbild

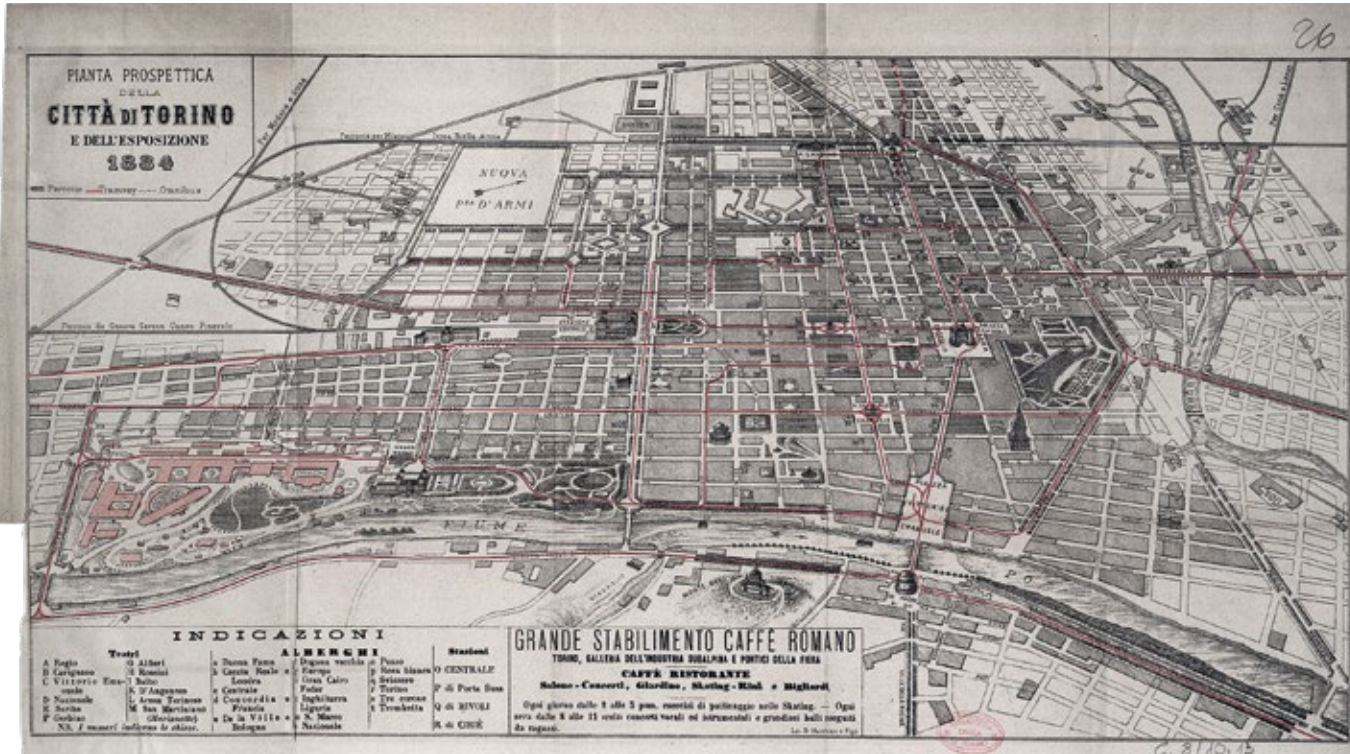


Abb. 1 [Anonym.], Plan der »Esposizione Generale Italiana in Torino 1884« und der Stadt Turin. Città di Torino (Museo Torino) – Biblioteca civica Centrale, Cartografico 8/10.13, Foto: © Biblioteche civiche torinesi.

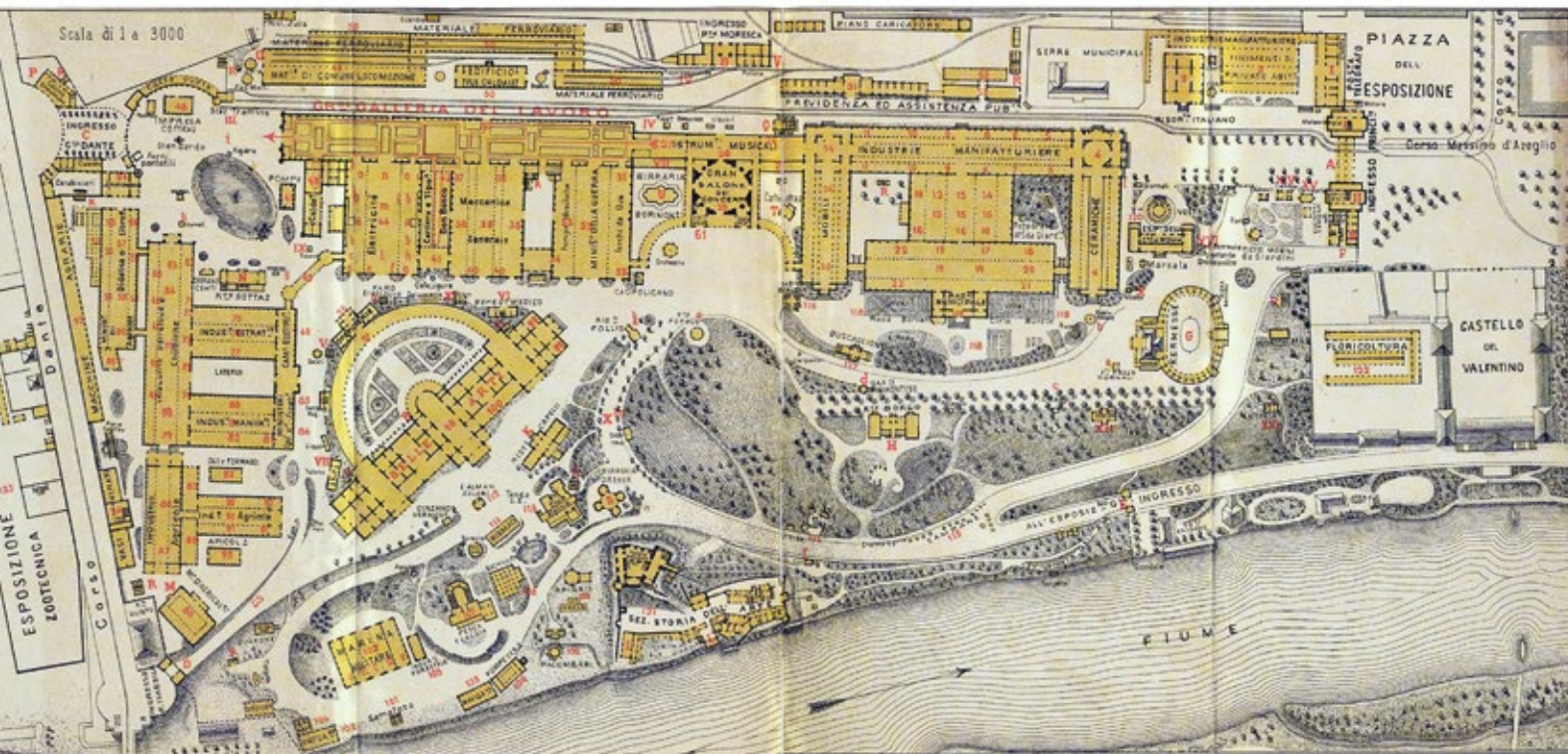


Abb. 2 Camillo Riccio, Plan der »Esposizione Generale Italiana in Torino 1884«, 1882. Links unten der Borgo Medievale. Nr. 114 im Plan: Das abessinische »Dorf Assab« (aus Esposizione Generale Italiana in Torino 1884 [...], Torino 1884).

des Pariser Bois de Bologne durch den französischen Landschaftsgestalter Jean Pierre Barillet-Deschamps in den frühen 1860er Jahren zu einem öffentlichen Park umgestaltet worden.⁶ Das Gelände der 1884er Ausstellung wurde durch einen von Pavillons flankierten Haupteingang erschlossen, der an den Corso d'Azeglio anschloss und rechtwinklig vor dem Vorhof des Castello Valentino in Richtung Süden abzweigte. Von hier führte eine für die Ausstellungsdispositionen des 19. Jahrhunderts typische Hauptachse durch das unregelmäßige Längsrechteck des Areals. Noch bevor man diese betrat, wurden Besucherinnen und Besucher am »Padiglione del Risorgimento Italiano« vorbeigeführt, der Dokumente zur Geschichte der nationalen Einigung von 1820 bis 1870 zeigte.⁷ Der obere Teil mit seinen Pavillons war durch eine »Themenarchitektur« gekennzeichnet, bei welcher der gewählte Stil den jeweiligen Zweck angeben sollte.⁸ Diese Pavillons waren – mit Ausnahme der Eisenkonstruktion der »Galleria del lavoro« – aus leichten Holz- und Gipskonstruktionen errichtet.⁹ Im Gegensatz zu dieser typischen Ausstellungsarchitektur und dem

Stileklektizismus der Pavillons stand der Borgo mit seiner massiven Bauweise und dem Fokus auf der spätmittelalterlichen Baukultur im Piemont. Doch bedeutete das keine universale, modulare Architektur wie die historischen Wohnblöcke von Carlo Promis im Turin der Jahrhundertmitte.¹⁰ Vielmehr ging es beim Borgo um ortsbezogene Repräsentationen konkreter Bauten vorwiegend des 15. Jahrhunderts, und zwar aus entlegenen Gebieten des Territoriums.

1.1 Die »Esposizione Generale Italiana in Torino 1884«

Die Turiner Landesausstellung sollte den jungen italienischen Nationalstaat darin stärken, die massiven wirtschaftlichen Probleme zu bewältigen.¹¹ Dabei stellte die »Galleria del lavoro«, nach dem Vorbild der »Galerie des Machines« bei der Pariser Weltausstellung 1878 als Eisenkonstruktion errichtet, nicht nur ein wichtiges architektonisches Gelenk dar. Hier dominierte die norditalienische Textilproduktion, die sich in einem protoindustriellen Zustand befand. Der Weg führte zunächst

durch den Bereich der vom Staat besonders geförderten keramischen Produktion.¹² Als innovativ, auch gegenüber der ersten Industrieausstellung 1881 in Mailand, präsentierte sich die Elektrotechnik, insbesondere die Beleuchtungstechnik, die von internationalen Ausstellern beherrscht war.¹³ Im Bereich der telegrafischen Kommunikation waren vor allem italienische Firmen wie Pirelli präsent.¹⁴ Die Eisenbahn konnte als zukunftssträchtiger Industriezweig für das durch eine schwache Infrastruktur gekennzeichnete Italien präsentiert werden. Das Piemont nahm hier eine avancierte Rolle ein, da es seit 1871 durch den zwölf Kilometer langen Tunnel unter dem Mont Cenis mit Frankreich verbunden war. Der Bau eigener Eisenbahnen stand in Italien vor allem durch englische Konkurrenz unter Druck, weshalb es 1884 von großer Bedeutung war, wenn mit der Lokomotive »Vittorio Emanuele« ein eigenes Produkt gezeigt werden konnte.¹⁵

Eine Besonderheit der Turiner Ausstellung war, dass sie nicht auf die Sphäre der Produktion beschränkt blieb. Vielmehr sollten, wie Minister Grimaldi bei der Eröffnung der Ausstellung ausführte, alle Bereiche der Arbeit dargestellt sein, auch die öffentliche Verwaltung oder das Gesundheitswesen. So präsentierten sich die Kommune der Stadt Turin, verschiedene Ministerien oder – vielbeachtet – die Arbeitervereinigungen.¹⁶ Im Fokus stand das gesamte soziale Leben und seine Rahmensetzung durch den jungen Nationalstaat. Dies wies voraus in Richtung der Pariser Weltausstellung von 1889, die ein »Musée social« errichtete.¹⁷

1.2 Kulturelle Herausforderungen der industriellen Produktion

Der Begriff »industriell« wurde in der Epoche der Weltausstellungen umfassender als im heutigen Sinn verstanden – eher nach Diderots »Encyclopédie«, wonach dies alle menschlichen Tätigkeiten meint.¹⁸ Ein solch umfassendes, anthropologisch grundiertes Verständnis von »Herstellen« erklärt nicht nur das weite Spektrum ausgedellter Waren, sondern auch die Tatsache, warum im Rahmen von Welt- und Landesausstellungen die Architektur eine so wichtige Rolle spielte: Sie galt als Teil der menschlichen Kulturtätigkeiten. Die weite Aufgabenstellung der »Esposizione Generale« von 1884 verwies auf ein übergreifendes kulturelles Problem der Industriegesellschaften, das Gottfried Semper in seinem Aufsatz »Wissenschaft, Industrie und Kunst« nach dem Besuch der Londoner Ausstellung (1851) und später

in seiner zweibändigen Schrift »Der Stil« (1860/63) beschrieb: Die industriell möglich gewordene Produktion von Gütern war nicht durch eine »Verhüllung der struktiven Theile«, also ein Ornament, zu bewältigen. Vielmehr verlange die Industrialisierung nach neuen Typen, die den durch sie offenkundig gewordenen Zwiespalt zwischen ornamentierter Kunst- und konstruktiver Kernform wieder schlossen.¹⁹ Diese Suche nach zweckgerichteten Typen konnte demnach nur eine umfassende Bildung des Geschmacks gewährleisten, die Kunstgewerbeschulen und Museen durch eine breite Wirkung in die Öffentlichkeit tragen sollten.

In Italien ging diese Reformbewegung mit der Gründung von fünf regionalen Schulen (1876–1882) der angewandten Künste einher (Venedig, Neapel, Mailand, Palermo, Florenz), teilweise begleitet von Museen.²⁰ Zwei der ersten musealen Einrichtungen dieser Art waren in Turin das »Museo Civico« (1860) und das »Regio Museo Industriale Italiano« (1862).²¹ Das 1859 in Florenz eröffnete »Museo Nazionale del Bargello«, nach dem Vorbild des Londoner South Kensington Museum eingerichtet, nahm zumindest teilweise die Funktion eines Nationalmuseums wahr. Jedoch sollte, laut einer 1884 geführten Diskussion, jede Stadt, welche die Einrichtung eines solchen Museums für ihre gewerbliche Entwicklung förderlich hielt, dieses errichten können.²² Das Konzept der »Esposizione Generale Italiana in Torino 1884« war daher sowohl edukativ auf die Förderung des »buon gusto« als auch auf die Erweckung von »Schaulust« ausgerichtet.²³

Unter dem Druck der industriellen Produktion war Architektur besonders hinsichtlich des Zusammenhangs von Konstruktion und künstlerischer Gestaltung interessant. Die damit aufgeworfenen Fragen zu ihrer Nutzung, ihrem Zweck, hatte Gottfried Semper erstmals zivilisationshistorisch untersucht und dabei Austauschprozesse zwischen den verschiedenen Gattungen festgestellt.²⁴ Im Borgo Medievale waren die neuen kulturellen Herausforderungen nicht nur anhand des Interesses an Konstruktion, Materialität und Techniken der bis dahin unbekannten, spätmittelalterlichen Architektur greifbar. Kapitel 5.2 wird zeigen, dass er die im Piemont des 15. Jahrhunderts verbreiteten Portikusbauten als architektonische Bedingung einer mit dem Wohnhaus verbundenen Produktionsweise veranschaulichte. Um dies darzustellen, nutzten die Konzeptionisten geschickt die neuen Schnittstellen von kunstwissenschaftlicher Forschung und Ausstellungswesen.

1.3 Museo di paragone vs. Borgo Medievale

»Schizzi imaginati« nannte der Künstler, Restaurator und Denkmalpfleger Alfredo d'Andrade die Zeichnung (Abb. 3), die er laut der dort eigenhändig angebrachten Notiz während eines Mittagessens am 8. Mai 1882 anfertigte.²⁵ Mit dieser Imagination gelang es ihm, die Kommission der »Sezione Storia dell'Arte« davon zu überzeugen, dass für die italienische Landesausstellung in Turin 1884 ein »Borgo Medievale« zu errichten wäre. Die Skizze enthält noch keinerlei Hinweise auf einen konkreten Ort, weist jedoch bereits wesentliche Elemente der späteren Ausführung auf: Das zweipolige Ensemble, eingeschlossen durch eine Befestigungsmauer, besteht aus einem Castello am oberen Ende, dem eine kleine Anordnung mit Kirche und öffentlichen Gebäuden zugeordnet ist.

Doch war dies nicht der chronologische Anfang der »Sezione Storia dell'Arte«. Vier Monate vor dem Auftreten d'Andrades in der Kommission waren völlig andere Ansätze für eine derartige Ausstellung im Gespräch. Diese Zusammenkünfte (»sedunanze«) im Palazzo Carignano waren geprägt von kontroversen Diskussionen zu divergierenden Konzepten. In die eine oder andere Richtung wurden Argumente ausgetauscht, die zur Findung der endgültigen Idee beitrugen und insofern zur Baugeschichte des Borgo gehören.²⁶

Ex negativo beleuchten die zwischen Mitte Januar und Anfang Mai 1882 geführten Diskussionen, was schließlich das spätere Konzept ausmachen sollte. Die im Entstehen begriffenen Ideen wurden dem Präsidenten der Esposizione, Luigi Rocca, vorgestellt, doch war die Kommission der »Sezione Storia dell'Arte« gegenüber der allgemeinen Ausstellung autonom.²⁷ Ihr personeller Kern bestand aus Francesco Gamba (Direktor der Pinacoteca Sabauda), dem Intendanten des Teatro Regio, Augusto Ferri, dem Antiquar Francesco Ianetti, dem Maler Conte Federico Pastoris sowie den Adligen Ferdinando Scarampi di Villanova und Ottavio Balbi. Hinzu kamen weitere Gelehrte, Architekten, Künstler sowie Freiberufler – kennerschaftliche, oft kaum durch feste Berufsprofile geprägt, wie sie für das späte 19. Jahrhundert typisch waren.²⁸ In der ersten Sitzung des Komitees vom 17. Januar 1882 war der Gedanke aufgekommen, eine Gruppe von Gebäuden zu präsentieren, welche die stilistische Entwicklung vom Rundbogen in der Lombardei bis hin zu einigen der besten Bauten Palladios zeigen sollte. Diese Chronologie sollte Objekte und Fragmente in Kopie präsentieren, ergänzt durch Original-

zeichnungen, Abgüsse, fotografische Reproduktionen und Publikationen der entsprechenden Epochen. Wie bei früheren Ausstellungen in Florenz (1861) und Mailand (1881) sollte auch diese Architekturschau die zeitgenössische Geschmacksbildung anregen.²⁹

Dieses konventionelle Programm stieß auf Ablehnung.³⁰ Statt des weiten Spektrums, so der Vorschlag des Malers und Sammlers Vittorio Avondo, solle man sich auf piemontesische Schlösser beschränken. Die Kommission lehnte einen solchen Fokus als zu begrenzt ab. Damit aber war ein Keim für das spätere, qualitativ andere Konzept d'Andrades gelegt. Es gehört zu den Wendungen der Geschichte des Borgo, wie nun zunächst ein völlig gegenteiliges »Programma« entwickelt wurde. Und zwar in Form eines »Museo di paragone«, welches die Genese der dekorativen Künste Italiens vom 11. bis 17. Jahrhundert durch Nachbauten (»colla costruzione di diversi corpi di fabbricato collegati insieme«) verdeutlichen sollte.³¹ Auch dies war als »collezione didattica« geplant, wobei bedeutende Objekte vom 11. bis zum 19. Jahrhundert in chronologischer Ordnung gezeigt werden sollten.

Wäre die Kommission dem ersten Konzept gefolgt, hätte sie die internationale Kritik an bisherigen Weltausstellungen ignoriert. Denn die Praxis, bekannte Bauten einer Nation als ikonografische Reihe auszustellen, war bereits unter Beschuss geraten. Diese Art von Architekturpräsentation durch schematisch reproduzierte Monumente war bereits bei der Pariser Weltausstellung 1878 als kulissenhaft bezeichnet worden.³² Ob Alfredo d'Andrade derartige Kritiken kannte, als er seine alternative, durch Zeichnungen visualisierte »idea« einbrachte, ist unklar. Fest steht, dass dieser wichtigste Akteur der Turiner »Sezione Storia dell'Arte« als junger Mann die Weltausstellung in Paris 1855 besucht hatte.³³ Allerdings ließe sich sein Vorschlag für die Turiner »Esposizione Generale Italiana« auch nicht allein auf die Kritik zurückführen, die es an den genannten Fassadenreihen gab. Sein Konzept beruhte auf vielfältigen professionellen Tätigkeiten in einem sich festigenden kulturellen Netzwerk, in welchem er durch seinen Vorschlag zu einer Art »Sprecher« wurde.³⁴

D'Andrade warb für ein »concetto che si restringe ad una sola epoca ed una regione« und damit eine Konzentration auf die spätmittelalterliche piemontesische Architektur und Kunst.³⁵ Ein imaginärer befestigter »Borgo« (dt.: Flecken, Ort, Dorf, Weiler) sollte bislang unbekannte Bauten dieser Region präsentieren. Als Gegen-



Abb. 3 Alfredo d'Andrade, Erster Entwurf des Borgo Medievale, 8. Mai 1882 (»Mia prima idea del castello e villaggio medioevali di Torino nel 1884 [...]«, vgl. Anm. 25) Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (fl/10230, LT 2057), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2005).

über von Burg (»rocca«) und Dorf (»villaggio«) konzipiert (Abb. 3), ging es insgesamt um Wohnarchitektur des späten 14., insbesondere des 15. Jahrhunderts. Das Ensemble eines »Castello forte dominante un gruppo di abitazioni« sollte die »vita sociale ed artistica di quell'epoca« fokussieren.³⁶ Der Anspruch, dass die Region Piemont eine eigene Epoche repräsentiere, bedeutete methodisch die Übernahme des kunsthistorischen Stilmodells, das für die italienische Architektur längst definiert war. Frühestes Beispiel für eine Stilgeschichte der mittelalterlichen Baukunst Italiens war das von Séroux d'Agincourt erstellte Tafelwerk »Histoire de l'Art par les monuments« (1810–1823), das erstmals eine chro-

nologische sowie typologische Betrachtungsebene präsentiert hatte.³⁷ Im Unterschied zu solchen Tableaus versprach das Konzept D'Andrades eine Wiedergabe der Architektur in ihrer ganzen Räumlichkeit und Materialität, belegt durch Forschungsliteratur sowie schriftliche Quellen. Diese neuartige »autenticità« von Architektur meinte deren Funktionsweisen in der »vita sociale«.³⁸ Die Kommission bewilligte dies; auch die im Laufe der Diskussionen mit einem eigenen Vorschlag unterlegenen Mitglieder Riccardo Brayda und Alfonso Dalbesio stimmten zu. Der Ingenieur Brayda, Übersetzer eines der frühen deutschsprachigen stilgeschichtlichen Handbücher,³⁹ wurde künftig der wichtigste Mitstreiter von D'Andrade.

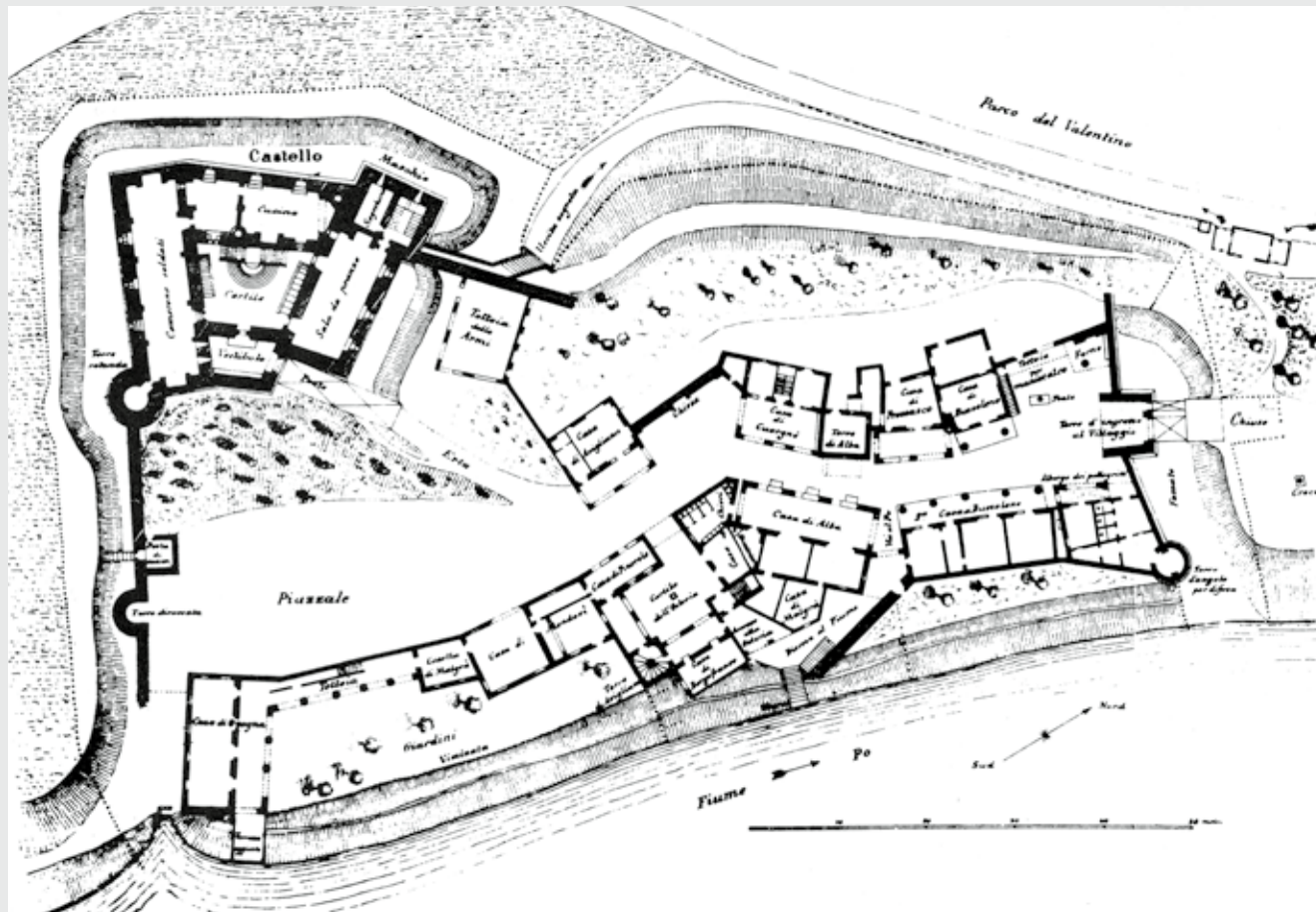


Abb. 4 Adolfo Frizzi, Plan des Borgo Medievale, mit Beschriftung der einzelnen Gebäude (aus Ders.: Borgo e Castello Medioevali in Torino. Torino 1894).



Abb. 5 [Anonym.], Turin. Der Borgo Medievale, gesehen vom gegenüberliegenden Flussufer. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fot/1845 [F 111]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

2 Kunstwissenschaft im konkurrierenden Geflecht von Region/Nation

2.1 Die Inszenierung des Borgo: ein städtebaulich geprägter Wahrnehmungsraum

Durch das seit den frühen 1860er Jahren im Stil des Landschaftsgartens gestaltete Areal des Parco Valentino führte ein großzügig gestalteter Außenweg (Belt-walk) in Richtung Süden (Abb. 2).⁴⁰ Sowohl mit Hilfe des Weges als auch durch die zum Ufer des Flusses Po abfallende Topografie separierte sich der Borgo deutlich vom oberen, kommerziellen Bereich. In diesen hinein ragt die Vierflügelanlage des Kastells mit einem massiven Vierkantturm. Der Rundturm des Kastells wendet sich dagegen nach Süden zum Po hin. Längs des Flusses erstreckt sich die Hauptansicht des Borgo von außen (Abb. 4, 5). Die Architekturen stehen nicht frontal, sondern sind in zwei Schichten zum Ufer hin organisiert (Abb. 4). Diese Nutzung der Topografie lässt das architektonische Ensemble als gleichsam »naturwüchsig« erscheinen.

Die Einbeziehung des Wassers diente – wie bei der historischen Hauptgruppe auf der Millenniumsausstellung in Budapest (1896) und beim Freilichtmuseum Seurasaari in Helsinki (1909) – als Mittel zur Distanzierung des Borgo Medievale: »quell'ampia gaiezza della natura«, wie es in der Besprechung Camillo Boitos zum Borgo heißt.⁴¹ Der räumliche Entzug, der Blick aus der Ferne, sollte zugleich den zeitlichen Abstand des Ensembles, hier des Quattrocento, zur Gegenwart vermitteln.⁴² D'Andrades Konzept schreibt dem Architekturprospekt am Fluss eine doppelte Wirkung zu: Wer über den Fluss hinweg von außen auf den Borgo blicke, erhalte einen malerischen Anblick. Umgekehrt könne derjenige, der vom Inneren der Ausstellung auf den Fluss schaue, den hinreißenden Ausblick ganz erfassen.⁴³ Dieses inszenierte Architekturbild entsprach der italienischen Urbanistik des 19. Jahrhunderts, in der das Panorama als eine besondere Art von Stadtansicht von außen vor allem in Verbindung mit dem Wasser neu entdeckt wurde.⁴⁴ Dabei spielte die Aufhebung der frühneuzeitlichen Fortifikationen eine wichtige Rolle, da sie – wie in Turin mit dem Ensemble Piazza Vittorio Emanuele und der Kirche Gran Madre di Dio – zu neuen, bildhaften Architekturensembles geführt hatte.⁴⁵

Der Borgo Medievale gestaltete eine künstliche Welt, die aufgrund ihres Ausstellungs- und didaktischen Charakters eine Architektur zweiter Ordnung bildete.⁴⁶ Den Konzeptionisten war dies bewusst; sie sprachen nicht vom Nutzer oder Bewohner, sondern vom »pubblico«, »visitatore« sowie von den Augen des Betrachters (»gli occhi dell'osservatore«).⁴⁷ Einer Sammlung oder einem Museum vergleichbar, schuf der Borgo eine Stätte der zur Schau gestellten Exponate. Doch wurden hier keine Originale ausgestellt, sondern die Kunst im Piemont des 15. Jahrhunderts sollte durch Nachbauten von Architekturen veranschaulicht werden. Eine Analyse des Borgo muss daher klären, welche Momente der Nachbildung benutzt wurden, um die gewünschten Repräsentationen herzustellen. Da das Borgo-Konzept der Wahrnehmung des Betrachters/des Publikums einen hohen Anteil einräumt, erscheint es methodisch sinnvoll, die Dramaturgie dieser Inszenierung zu verfolgen. Damit verbinden sich zwei Ziele: Im Sinne des »nachgebauten Artefakts« zeigt sich die Konstruiertheit des Borgo, sprich: die Architektur als zweite Ordnung. Dennoch aber besaß diese Architektur durch die starke Ansprache des Betrachters eine hohe Performanz,⁴⁸ die nicht nur auf historisches Wissen abzielte, sondern sogar Eingriffsmöglichkeiten für die eigene Gegenwart versprach.

Die Tatsache der Inszenierung zeigt sich besonders anhand der »veduta«, der Ansicht des Borgo zum Fluss, die kontrastiv gesetzte, bauliche Massen kennzeichnen (Abb. 5). Gleich vom Tor her bilden die Türme markante Höhenlinien. Mit der »Ästhetik des Performativen« gesprochen, vollzieht sich ein »Umspringen« der Wahrnehmung des Zuschauers, da die sich nach oben verbreiternde Torre d'Alba das Dahinter, die zweite räumliche Schicht des Borgo, signalisiert.⁴⁹ Schon aber schieben sich am Fluss zwei versetzt zueinander gestellte Fronten in den Blick: die Casa di Malgrà mit Durchgang sowie die Casa di Borgofranco, erstere in Backstein und mit farbig gefassten, spätgotischen Fenstern, die zweite als ausgemauerte Fachwerkkonstruktion. Vertikal setzt die nach hinten gerückte, auf einem polygonalen Unterbau errichtete Torre d'Avigliana ein, welche die Höhenlinie der Türme der Stadtmauer sowie der Torre d'Alba fortführt. Diese wiederholte Vertikalität verlangsamt den Vorgang des Betrachtens (Fischer-Lichte: »slow motion«)⁵⁰ und ermöglicht Assoziationen zu existierenden oder dargestellten Ortsbildern.

Zugleich zeichnet sich der Borgo durch eine starke Binnenorientierung aus. Dies gewährleistete in erster

Das Eigene im Bau: Museale Auseinander- setzungen mit dem architektonischen Erbe Ungarns auf der Millenniumsausstellung in Budapest (1896)

GÁSPÁR SALAMON

I Das Eigene und die Nation: Verschränkungen und Abweichungen

I.1 Von Turin nach Budapest: Architekturdorf als transnationale Verflechtungszone

Als eine Offenbarungserfahrung beschrieb der ungarische Architekt Ignác Alpár (1855–1928) seinen im Herbst 1893 erfolgten Besuch im Turiner Borgo Medievale: »Einen außerordentlichen Eindruck hat die Besichtigung dieser Ausstellung auf mich gemacht, denn ich fand darin den Leitgedanken, auf den ich mich beziehen konnte.«¹ Der Grund dafür, dass der ungarische Architekt in Budapest kurzerhand in einen Schnellzug einstieg, um zum ehemaligen Turiner Ausstellungsgelände zu pilgern, war eine spezielle Bauaufgabe, die ihn zu dieser Zeit intensiv beschäftigte: Alpár arbeitete gerade an den Entwürfen für einen Baukomplex, der im Rahmen der künftigen »Millenniums-Landesausstellung« von 1896 in Budapest für die historische Ausstellungssektion vorgesehen war. Den Architekten faszinierten die dem Borgo inhärente schöpferische Innovation und intellektuelle Qualität, wodurch – trotz der Holzkonstruktionen im hinteren Trakt der nachgebauten Wohnhäuser – jede Kulissenhaftigkeit des Ensembles vermieden worden sei. Wie Alpár pointiert, lag der eigenartige Effekt des Borgo darin, dass »die gemauerten Turiner Fassaden anhand von Vorstudien auf eine außerordentlich subtile Weise miteinander in Einklang gebracht worden waren.«² Die Lehre, welche der ungarische Architekt aus der Turiner Exkursion gezogen hatte und in seinem Budapest-er Architekturdorf daraufhin umsetzte, trifft eine der zentralen Fragestellungen des vorliegenden Bandes: Alpár problematisiert konzeptionelle Grundsätze und gestalterische Praktiken, mit deren Hilfe Architektur im musealen Kontext über sich selbst sprach.

I.2 Das Eigene konstruieren

Nährboden für solche selbstreferenziellen Bauensembles war die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts virulente Ausstellungskonjunktur. Als Antrieb für das Zustandekommen jener architektonischen Ausstellungsgattung lässt sich, wie zahlreiche Studien zeigen, die Konstituierung kultureller Differenz durch Architektur an Universalausstellungen bereits mit der »Exposition Universelle« 1867 in Paris identifizieren.³ Sichtbar gemacht wurde dabei die zivilisatorische Selbstidentifikation der industriell-ökonomischen Führungsmächte in Europa und Amerika im Verhältnis zu anderen Kulturen, die als peripher beziehungsweise als

exotisch wahrgenommen wurden. Architektur erwies sich gemeinsam mit den entsprechenden Ausstattungen, Gebrauchs- und Kunstgegenständen als ideales Mittel, Kulturkontraste sinnstiftend und taktil zu repräsentieren. Eine kulturelle Differenzierung dieser Art kann als ein fortbestehendes Kernstück länderspezifisch gestalteter Architekturensembles gelten. Insbesondere im imperialistisch-kolonialistischen Setting der Weltausstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, etwa in der im Jahr 1878 in Paris angelegten »Rue des nations«, wurde kulturelle Alterität mit Hilfe von Baukomplexen geäußert.

Jenseits der imperialistischen Globalperspektive förderte das Architekturdorf der Wiener Weltausstellung von 1873 zum ersten Mal lokalspezifische kulturelle Differenzierungs- und Distanzierungspraktiken zutage. Das Grundkonzept des Komplexes, nämlich die Bündelung unterschiedlicher regionaler Bautypen der multiethnischen Habsburgermonarchie in der Dorfanlage zusätzlich zu den internationalen Schaustücken, sollte nicht nur die ethnische Vielfalt des Reichs zelebrieren. Vielmehr gab es eine deutliche »binnenkolonialistische«⁴ Trennlinie zwischen der idealisierten Darstellung österreichischer vernakulärer Baukultur (ergänzt von derjenigen deutschsprachiger ethnischer Gruppen) und den als rudimentär erklärten Bauernhäusern anderer Ethnien der Monarchie.⁵ Dass der Fokus der Differenzkonstruktion in Wien – am östlichsten Austragungsort einer europäischen Universalausstellung – neben dem kolonialen Exotismus auch ein aktuelles nationalpolitisches Anliegen des Gastgebers einschloss, war eine Reaktion auf die kaleidoskophaft zusammengesetzten Ethnien Ostmitteleuropas.⁶

Wie das frühe Beispiel des Wiener internationalen Dorfes ankündigte, wurden Ausstellungen und Ausstellungsarchitektur zum Instrument in den nationalpolitischen Reibungen in der Vielvölkerregion.⁷ Dies machte sich am prägnantesten in den auf Landes- oder regionaler Ebene organisierten, allgemein oder thematisch ausgerichteten Weltausstellungsepigonen – etwa in Lemberg (1894),⁸ Prag (1895)⁹ und Budapest (1896) – bemerkbar, deren Dorfkomplexe eine generelle Hinwendung zur vernakulären Architektur aufwiesen. Hierbei wurde der autochtonen Kultur des jeweiligen Volkes (beziehungsweise der Völkergruppe) mit eigenstaatlichen Ambitionen eine politische Legitimationskraft zugeschrieben. Unter nationalpolitischem Vorzeichen setzte sich im Rahmen der Regional- und Landesausstellungen der Habsburgermonarchie zunehmend eine Praxis des Konstruierens kultureller Differenz mittels Architektur durch, die sich von den Architekturensembles der imperial-kolonialen Universalausstellungen deutlich un-



Abb. 1 György Klösz, Ansicht der Historischen Hauptgruppe, 1896 (Budapest Főváros Levéltára, XV.19.d.1.01.019).

terschied. Grob formuliert: Während bei den Letzteren die europäischen und amerikanischen Großmächte sich gemeinhin konträr zu anderen – als exotisch oder sogar in zivilisatorischer Hinsicht als rückständig angesehen – Kulturen des »Fernen« identifizierten, rückte bei den Ersteren die Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur des »Nahen« ins Zentrum.¹⁰

Vor diesem Hintergrund werden im vorliegenden Beitrag zwei Architekturensembles untersucht, die als Teil der anlässlich der Millenniumsfeierlichkeiten Ungarns (des Jubiläums der ungarischen Landnahme) im Jahr 1896 in Budapest veranstalteten »Ezredéves Országos Kiállítás« (Millenniums-Landesausstellung) errichtet worden sind. Baukultur wurde einerseits durch die auf dem Ausstellungsgelände zentral situierte »Történelmi Főcsoport« (Historische Hauptgruppe), einen montageartigen Komplex von Kopien nach historischen Referenzbauten, zum Expositionsobjekt gemacht (Abb. 1). Andererseits gab es das aus nachgebauten Bauernhäu-

sern zusammengestellte »Néprajzi Falu« (Ethnografisches Dorf) als Beispiel dafür, wie Architektur selbst-referenziell im Ausstellungskontext repräsentiert werden kann (Abb. 2).

Ausgehend von den zwei Architekturdörfern wird im Folgenden der Frage nachgegangen, wie das »Eigene« durch die Musealen Architekturdörfer der Budapester Millenniumsausstellung konstituiert wurde.¹¹ Zu hinterfragen ist der Gestaltungsprozess, im Zuge dessen die Übersetzung von vernakulären und historischen Bauwerken in kulturelle Identifikationsobjekte erfolgte. Hierbei lassen sich die Perzeption und Vermittlung des eigenen »architektonischen Erbes« (Choay), dem sowohl ein »kognitiver Wert« als auch eine gewisse ästhetische Valenz innewohnt,¹² durch die Architekturdörfer eruieren. So liegt das hauptsächliche Erkenntnisziel darin, »das Verhältnis zwischen Wissensproduktion und Inszenierungsstrategie« aufzufächern.¹³ Es wird in den folgenden Ausführungen argumentiert, dass die Perfor-



Abb. 2 György Klösz, Straße im Ethnografischen Dorf, 1896 (Budapest Főváros Levéltára, XV.19.d.1.09.029).

mierung des eigenen Architekturguts in den Dorfkomplexen über die primäre Durchsetzung der durch das Ausstellungsdispositiv diktierten nationalpolitischen Agenda weit hinausgeht und sich allen voran auf die Epistemik der sich zu jener Zeit herausbildenden Kulturdisziplinen – vor allem der Ethnografie und der Kunstgeschichte – zurückführen lässt.

Die epistemischen Dispositionen zur vernakulären Architektur im Ostmitteleuropa der Jahrhundertwende subsumierte Ákos Moravánszky im weiteren kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext unter dem Begriff der »Entdeckung«.¹⁴ Hierbei wird die Hinwendung der Kunst- und Architekturschaffenden zur vernakulären Kultur am Beispiel der Internalisierung der Volkskunst in der künstlerischen Produktion und derer Verwurzelung in der Populärkultur dargelegt. Zweifelsohne lässt sich das Ethnografische Dorf der Millenniumsausstellung in die Tendenz der generellen Zuwendung zur bäuerlichen Kunst und Architektur im ausgehenden 19. Jahr-

hundert eingliedern. Eine Spezifik stellt indessen, wie noch ergründet werden soll, die stark wissenschaftlich ausgerichtete Erfassung ländlicher Architektur dar. Dieser positivistischen Tradition der Erforschung bäuerlicher Bauweisen wird in der kunsthistorischen Forschungsliteratur bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt, umso mehr dafür der mythisch verklärten Entdeckung von Volkskunst und -architektur, die in der Baukunst, in den Bildkünsten, in der Literatur und in der Musik der frühen Moderne ihren Niederschlag fand.¹⁵

Dass auf der Millenniumsausstellung neben dem Ethnografischen Dorf eine Assemblage von historischen Baukopien zur Schau gestellt wurde, deutet ein über die Faszination für die vernakuläre Baukultur hinausreichendes Verständnis des Eigenen durch das Medium Architektur an. Die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts exponentiell steigende populärkulturelle Aufmerksamkeit für die historischen Bauwerke kulminierte im Prachtalbum mit dem Titel »Das tausendjährige Ungarn und die



Abb. 3 [Anonym.], Rathaus in Lőcse (heute Levoča, Slowakei) (aus: Das tausendjährige Ungarn und die Millenniums-Ausstellung. Sammlung von Photographien hervorragendster Gegenden, Städtebilder und Kunstschatze Ungarns sowie der Sehenswürdigkeiten der Ausstellung. Hg. v. Ernő Pivényi u. a. Budapest 1896).

Millenniums-Ausstellung«.¹⁶ Im Fotoband, der den Anspruch einer flächendeckenden Topografie ungarischer Kultur verfolgte,¹⁷ waren neben Landschaftsdarstellungen und ethnografischen Fotografien eine Vielzahl malerisch komponierter Aufnahmen von historischen Bauten einbezogen. Im Album finden sich fotografische Reproduktionen von architekturgeschichtlich hochgeschätzten Bauwerken (Abb. 3). Burgen werden ebenfalls an mehreren Stellen dargestellt, was Reminiszenzen an den romantischen Ruinenkult aus der Vorzeit der systematischen Denkmalpflege wachruft (Abb. 4).¹⁸ Die Repräsentanten von historischer Architektur erlauben hierbei – komplementär zu anderen Kulturerzeugnissen der ländlichen Regionen und in Ergänzung zum Natur-schatz des Landes – einen panorama-artigen Blick auf die ungarische Kulturlandschaft. Einen weniger figurativen als vielmehr analytischen Zugriff auf die historische Baukultur wies die Historische Hauptgruppe auf, wobei ihr Konzept wie ihre Inszenierung wesentlich auf dem Wissensvorrat und dem Methodeninstrumentarium der Kunstgeschichte und der denkmalpflegerischen Praxis fußten. Verwandt mit der Historischen Hauptgruppe erscheinen zwar die »alten« Miniaturstädte, etwa »Alt-Wien« auf der »Columbian Exposition« in Chicago (1893), das im Rahmen der Antwerpener Welt-

ausstellung von 1894 errichtete »Oud Antwerpen«¹⁹ oder eben die in der Budapester Millenniumsausstellung zu Unterhaltungszwecken eingerichtete »Ősbudavára« (Alt-Buda Burg). Im Unterschied zu diesen schematisch-historisierenden Ensembles findet die Historische Hauptgruppe angesichts des »archäologischen« Ansatzes in der Tat im Turiner Borgo Medievale ihre Parallele.²⁰

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Baukultur in der untersuchten wissenschaftlichen Konfiguration zeigt sich allen voran in der Durchsetzung musealer Praktiken bei den Architekturdörfern (Kap. 3). Die kampagnenartige Erschließung, die Inventarisierung und das Präsentieren des Architekturguts offenbaren kulturelle Ausdifferenzierungsprozesse, in denen wissenschaftliche Prinzipien eingesetzt wurden. Über diese praktischen Zusammenhänge der Musealisierung hinaus sind Elemente der wissenschaftlichen Wahrnehmungskultur von Interesse, welche die Hauptparameter bei der Konstituierung des Eigenen bestimmen. So widmet die vorliegende Studie der räumlichen Erfassung des Architekturerbes mittels kunst- und ethno-geografischer Methoden eine besondere Aufmerksamkeit (Kap. 4). Gleichmaßen gilt es, das Augenmerk auf die Handhabung zeitlicher Dimensionen im Konzept der Architekturdörfer zu richten, wobei der vorliegende Bei-



Abb. 4 [Anonym.], Die Ruinen der Burg Trenčsén (heute Trenčín, Slowakei) (aus: Das tausendjährige Ungarn und die Millenniums-Ausstellung. Sammlung von Photographien hervorragendster Gegenden, Städtebilder und Kunstschatze Ungarns sowie der Sehenswürdigkeiten der Ausstellung. Hg. v. Ernő Pivényi u. a. Budapest 1896).

trag die chronologische Sequenzierung der Kunstgeschichte ebenso wie die zwischen Ahistorischem und Historischem changierende Zeitauffassung der Ethnografie zum Gegenstand hat (Kap. 5).

Trotz dieser Einschränkung muss angemerkt werden, dass die Musealen Architekturdörfer der Millenniumsausstellung keineswegs als rein wissenschaftliche Projekte zu betrachten sind. Ihre Konzeptionisten haben nämlich das eigene architektonische Erbe nicht nur als Forschungsgegenstand behandelt, sondern auch explizit als Konstituente der nationalen Kultur unter Ägide der politischen Feierlichkeiten des Millenniumsjahrs vorgelegt. Allerdings unterscheiden sich die Dorfkomplexe an mehreren Stellen vom übergeordneten nationalpolitischen Programm der Landesausstellung. So fällt es schwer, den ethnografischen und kunsthistorischen Objektivitätsanspruch der Dörfer mit dem mitunter explizit ethno-nationalistischen Kolorit der Millenniumsfeierlichkeiten in Linie zu bringen. Ebenso problematisch erscheint die Deckungsgleichheit der im Ausstellungskontext propagierten Modernisierungs- und Fortschrittsgedanken mit der in der Präsentation von historischer und vernakulärer Architektur erhaltenen retrospektiven Vergangenheitsverherrlichung und Verlusterfahrung. Solche Widersprüche zwischen dem politisch-ideologischen

Rahmen der Millenniumsausstellung und dem Konzept der Architekturdörfer lassen es nicht zu, die Bauensembles als Teile eines *exhibitionary complex* zu interpretieren, in dem Sinne, wie Tony Bennett nach Michel Foucault die Expositions-kultur des 19. Jahrhunderts als Artikulation von immanenten Machtverhältnissen analysiert.²¹ Vielmehr rückt bei den darzustellenden Budapester musealen Dörfern die individuelle Praxeologie der Ausstellungsmacher in den Vordergrund, ähnlich wie in anderen parallelen Tendenzen der Musealisierung in Ostmitteleuropa. Wie zuletzt Nóra Veszprémi in Bezug auf die Museumsgründungen in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie – und insbesondere in Ungarn – unterstrich, ist weniger die von oben forcierte politische Agenda als ihre Triebfeder zu betrachten.²² Vielmehr waren die neuen Entwicklungen in der Museumswelt der disziplinären Identität und dem institutionellen Engagement der beteiligten Akteure geschuldet. Desgleichen wird – konträr beziehungsweise komplementär zu dem bisher in der Forschungsliteratur dominierenden Interpretationsrahmen²³ – der mangelnde nationalpolitische Imperativ im Programm der musealen Dorfkomplexe als Indiz der Entwicklung gewissermaßen autonomer Fachkulturen und somit als eine spezifische Facette der politischen Indifferenz problematisiert.²⁴

1.3 Die Nation zur Schau gestellt

Anlass für die Errichtung von Architekturdörfern und somit für die Neudimensionierung der musealen Präsentation des architektonischen Erbes in Ungarn war die im Jahr 1896 in Budapest veranstaltete Millenniumsausstellung (Abb. 5).²⁵ Mit der monumentalen Landesausstellung feierte Ungarn das tausendjährige Jubiläum der sogenannten Landnahme, des Einzugs der nomadisierenden ungarischen Stämme in das Pannonsche Becken. Die Bezugnahme auf die uralten Wurzeln der Ungarn, die durch Árpád, den Häuptling der Reiterstämme, verkörpert wurden, zog eine Bilanz der tausend Jahre umfassenden ungarischen Vergangenheit im Karpatenbecken nach sich, wobei in diesem Zusammenhang – als Pendant zur tribalistischen und heidnischen Urgeschichte – der Staatsgründung und der Christianisierung des Landes um 1000 durch den Heiligen Stephan ein besonderes Augenmerk galt.²⁶ Neben dem historischen Rückblick wurden als logische Folge aus der geschichtlichen Entwicklung des Landes die damals aktuellen nationalen Leistungen in Politik, Wirtschaft, Kultur und Industrie gewürdigt, deren Expositionsmodus sich nicht nach den Leitbildern der Universalausstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte.

So dominierten neben Gebäudekomplexen, etwa der Historischen Hauptgruppe, und den in ihnen präsentierten Exponaten, die retrospektiv prägende Momente der ungarischen Historie und Kultur darstellen sollten, staatliche, industrielle und kommerzielle Pavillons das Gelände, die den Entwicklungsstand Ungarns in diesen Gebieten veranschaulichen sollten. Mit dem Präsentieren der Kulturgegenstände aus der tausendjährigen Geschichte und den Errungenschaften des gegenwärtigen Ungarn verfolgte man das in vielen Begleittexten formulierte Ziel, den ungarischen nationalen Geist und dessen Persistenz durch die Weltgeschichte hindurch zu proklamieren. Mit den folgenden Worten fasste der gefeierte Schriftsteller Mór Jókai in seinem Prolog zur Millenniumsausstellung diese Grundidee zusammen: »Die Geschichte hat über die Jahrhunderte hinweg eine stete Wandlung erlebt und damit wandelt sich alles: das Leben, die Schöpfung und die Erschaffung von Neuem, im Guten und im Schlechten – aber durch all das zieht sich der ungarische nationale Geist hindurch – er baut, er gebiert, er erweckt. Und wenn er sich dorthin emporarbeitet, was als europäisches Niveau bezeichnet wird, und wenn die nationale Kultur

mit der Weltkultur verschmilzt, behält dann diese ihren ungarischen nationalen Charakter noch immer bei, wie dies die größten Nationen auch beibehalten hatten. Davon spricht die ungarische Millenniumsausstellung. Davon sprechen die Steine und die Schöpfungen des Landes – davon spricht die Wundermacht der neuen Zeit: die Maschinenwelt – davon sprechen das gedruckte Papier, das gemalte Bild, die gemeißelte Skulptur, alle Erzeugnisse der Industrie [...]«²⁷

Die im Rahmen der Millenniumsausstellung eingesetzten historisch-politischen Narrative und die aufdringliche Propaganda nationaler Errungenschaften lassen sich nur vor dem Hintergrund des hochkomplexen politischen Konstrukts der Österreichisch-Ungarischen Monarchie nachvollziehen. Der 1867 ausgehandelte österreichisch-ungarische Ausgleich, dem die Niederschlagung des ungarischen Freiheitskriegs 1848/49 und daraufhin knapp zwei Jahrzehnte absolutistischer Machtausübung der Habsburger vorausgegangen waren, gewährte Ungarn bis auf die Außen-, die Kriegs- und die Finanzpolitik unter der Schirmherrschaft des Habsburger Kaisers Franz Joseph I. eine stabile politische Autonomie.²⁸ Der auf relativ breitem Konsens beruhenden Konsolidierung des Staatswesens und der daraus resultierenden jahrzehntelangen wirtschaftlichen Prosperität zum Trotz blieb die nationalpolitische Spaltung der beiden Reichshälften bis zum Ersten Weltkrieg präsent. Auf diese Weise verfolgte die Repräsentation vergangener und gegenwärtiger Leistungen der Nation nach außen hin zweierlei Ziele: Eines davon ist das *nation branding*, das in der Manier der Weltausstellungen gestaltet an ein breites internationales Publikum adressiert war;²⁹ zum anderen galt die Millenniumsausstellung für die übrigen Länder der Doppelmonarchie als eine Art Schaufenster, in dem die kulturelle, die wirtschaftliche und die industrielle Autonomie Ungarns präsentiert werden sollte.

In diese politische Feier von bisher ungekanntem Ausmaß wurde das gesamte Territorium des Landes Ungarn einbezogen, indem auch jenseits der Hauptstadt in sämtlichen Gebieten innerhalb der Staatsgrenzen Festivitäten abgehalten wurden. Hierfür sorgten nicht nur die lokalen Behörden sowie kirchliche und bürgerliche Verbände, die lokale Veranstaltungen organisierten,³⁰ sondern auch der Beschluss des ungarischen Kultusministeriums, dem zufolge in allen staatlichen Schulen Ungarns Millenniumsfeierlichkeiten zu begehen waren.³¹ Neben diesen ephemeren feierlichen Akten

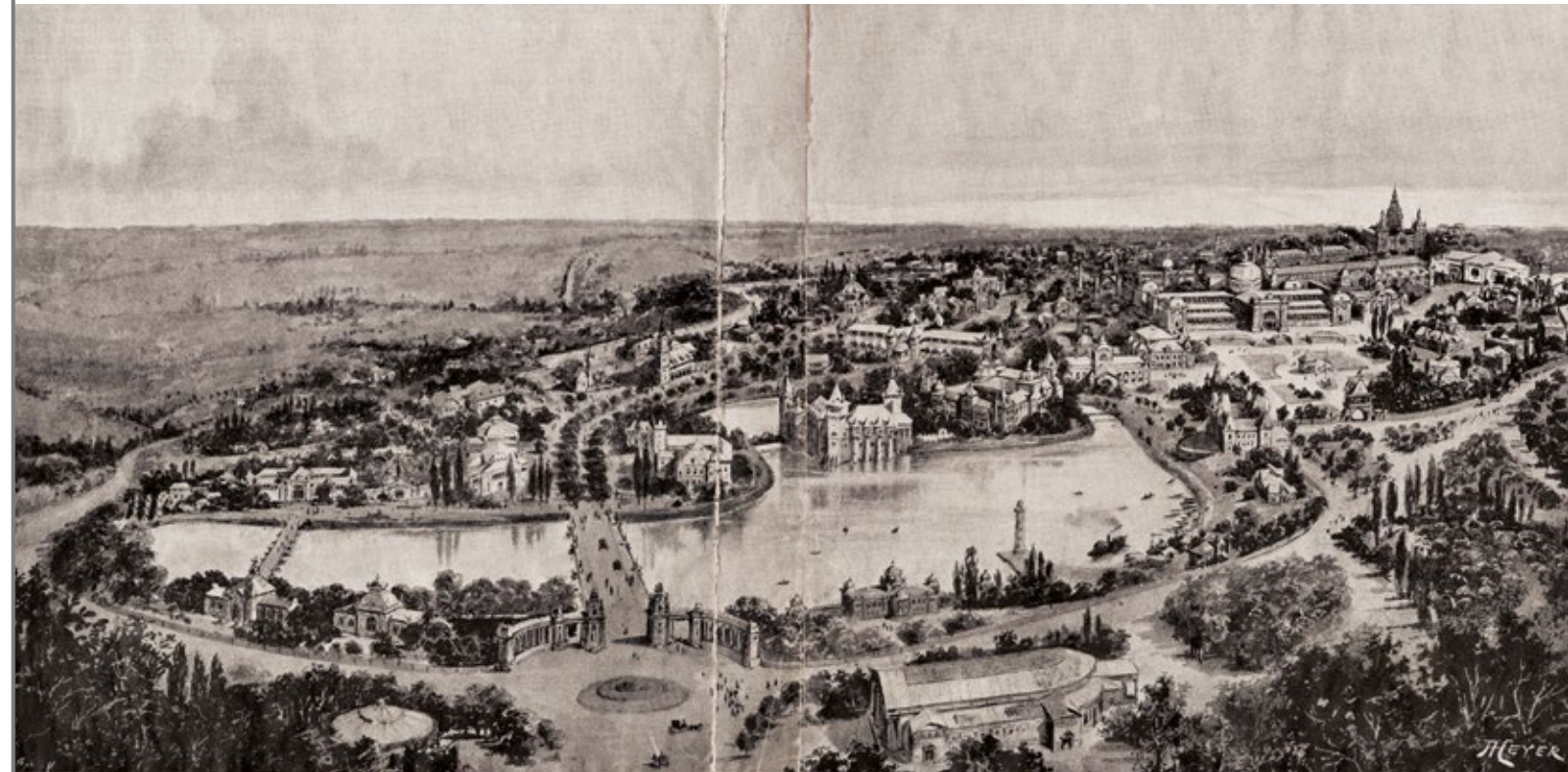


Abb. 5 Artúr Heyer, »Panorama der Millenniumsausstellung«, undatiert [ca. 1896] (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, Nr. 010776).

trug auch die Denkmalpolitik der ungarischen Regierungselite zur Steigerung der allgemeinen Wahrnehmung der Millenniumsfeier überall im Königtum bei. So wurden auf Anregung des Historikers Kálmán Thaly in sieben Örtlichkeiten fern der Hauptstadt, denen zum Teil in Bezug auf die Landnahme und die anschließende Staatsgründung als Erinnerungsorte eine Schlüsselrolle zugeschrieben worden war, programmatisch Millenniumsdenkmäler errichtet. Die Tatsache, dass fünf davon das Millenniumsnarrativ in Gebieten vermittelten, die mehrheitlich von nichtungarischen Nationalitäten bevölkert waren, indiziert die Durchsetzung eines politisch-symbolischen Programms. Dieses zielte, wie Bálint Varga in seiner Monografie herausstellt, auf die visuelle Suggestion des politischen Führungsanspruchs und des kulturellen Primats der Magyaren (ethnisch Ungarn) gegenüber den restlichen ethnischen Gruppen des Vielvölkerstaats ab.³²

Obwohl im gesamten Land Millenniumsfeierlichkeiten abgehalten wurden, nahm die ungarische Hauptstadt dabei eine Sonderstellung ein: Das politische,

wirtschaftliche, industrielle und kulturelle Zentrum Ungarns galt, insbesondere aufgrund des am Rande der Stadt situierten Ausstellungsareals, als Epizentrum der Feier. Der als Stadtwäldchen bezeichnete Landschaftspark³³ beziehungsweise das dort mit mehr als 200 Pavillons sowie Ausstellungshallen und Vergnügungstätten angelegte Gelände dienten als Austragungsort für die Zeremonien zur Landesausstellung und als Raum zur Exposition der Erzeugnisse ungarischer Wirtschaft, Industrie und Kultur. Gleichzeitig fungierte Budapest selbst als Ausstellungsort, an dem inwie ausländischen Besuchern der Millenniumsausstellung die Ergebnisse der in den vorangegangenen Jahrzehnten auf die Spitze getriebenen urbanen Entwicklung präsentiert werden sollten.³⁴ Dies attestiert der offizielle Führer zur Millenniumsausstellung (»Az Ezeréves Országos Kiállítás kalauza«), der über die Exponate hinaus, die auf dem Ausstellungsgelände zu entdecken waren, auf Sehenswürdigkeiten in der Hauptstadt hinwies, auf Museen, Monumentalbauten, Badestätten und Restaurants.³⁵

Regionale Typologien ausstellen: Das Zusammenwirken von vernakulärer Architektur und Landschaft im Freilichtmuseum Seurasaari

CHRISTIN NEZIK

I Das Freilichtmuseum Seurasaari in Helsinki

Mit der Translozierung der Bauernhofgruppe Kate Niemelä im Sommer 1909 wurde das Freilichtmuseum Seurasaari auf der gleichnamigen Insel in Helsinki eröffnet (Abb. 1). Das ursprünglich aus der mittelfinnländischen Gemeinde Konginkangas stammende Hofensemble markierte den Auftakt, derartige von Abriss, Verfall oder Modernisierung bedrohte Gebäude aus den verschiedenen finnischen Landesteilen in einer gemeinsamen Architekturausstellung zu versammeln. Ziel war es, qua vernakulärer Architektur ein lebendiges Bild von der im Verschwinden begriffenen ruralen Bau- und Lebenswelt Finnlands zu vermitteln.

Auf die Gründung des Museums zurückblickend, bemerkte dessen erster Direktor Axel Olai Heikel (1851–1924) ein Jahr später, dass die vom schwedischen Freilichtmuseum Skansen ausgehenden Impulse auch in Finnland zur »Anlage von Freiluftmuseen in einer denselben natürlichen Umgebung« geführt habe.¹ Heikels Aussage ist für den Sachverhalt dieses Buches in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Im Rückgriff auf den freilichtmusealen Prototypen Skansen zeigt sich, dass die Entstehung des Helsinkier Freilichtmuseums in eine transnationale Geschichte des modernen Ausstellungswesens im 19. und 20. Jahrhundert einzuordnen ist, die – wie die Beiträge im vorliegenden Buch belegen – zugleich auch eine Geschichte des Ausstellens von Archi-

tektur war. Tatsächlich wird das Freilichtmuseum bereits zeitgenössisch durch Heikel als ein spezifischer Typus von Architekturexposition kenntlich gemacht, dessen Distinktion er mit dem korrelativen Verhältnis von Ausstellungsraum und -gegenstand begründet. Laut Heikel ist die Angemessenheit der natürlichen Umgebung konstitutiv für die Anlage von Freiluftmuseen und müsse demnach den dort ausgestellten vernakulären Architekturen entsprechen.

1.1 Seurasaari: Eine Insel am Stadtrand

Die Insel Seurasaari (Fölisö) liegt in einer Bucht nordwestlich des Helsinkier Stadtzentrums. Trotz des urbanen Wachstums zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der dadurch bedingten Ausdehnung Helsinkis in Richtung Norden und Westen – in dieser Zeit entstanden erste Villen und Sommerhäuser am östlichen Ufer der Bucht – sowie der Einrichtung eines Volksparks auf der Insel 1889 nahm Seurasaari in der Gründungszeit des Freilichtmuseums eine eindeutige Randlage ein (Abb. 2); noch heute befindet sich die Insel unweit der Stadtgrenze von Helsinki und Espoo.²

Die Insel ist im Norden mit dem Festland über eine hölzerne Brücke verbunden. Diese geht auf einen Entwurf von August Granberg zurück, wobei die Brückenpavillons von Frithiof Mieritz gestaltet wurden.³ Mieritz zeichnete auch für weitere Bauten aus der Entstehungszeit des Volksparks verantwortlich, so für das unmittelbar hinter der Brücke gelegene Försterhaus (Abb. 3), das Restaurant und das ehemalige Wächterhaus mit Warte-



Abb. 1 Kate Niemelä im Freilichtmuseum Seurasaari, Ansicht der Hofgruppe von Nordwesten.

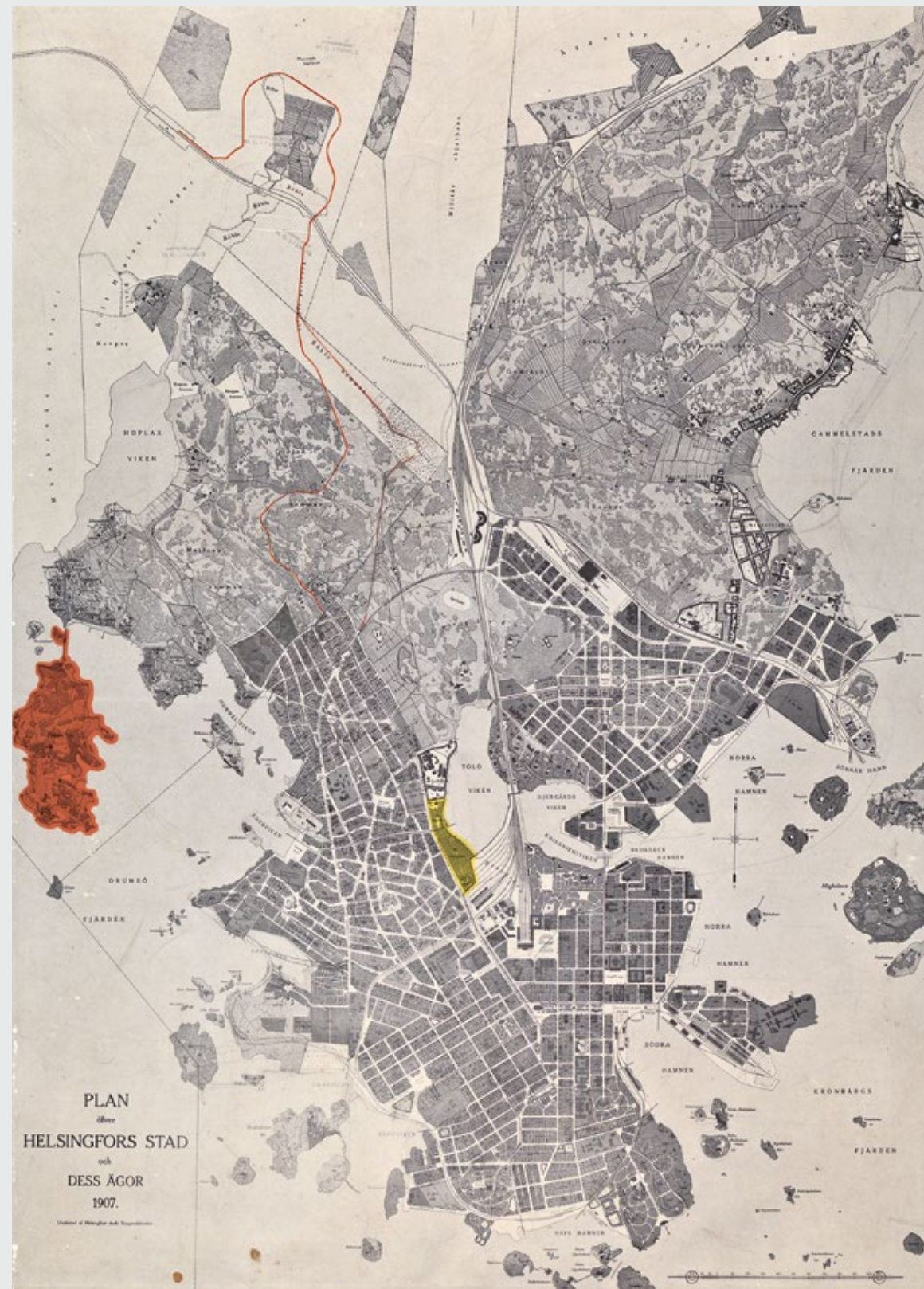


Abb. 2 [Anonym.], Plan der Stadt Helsinki und ihrer Besitzungen 1907. Seurasaari rot und Hakasalmi-Hesperia-Park gelb markiert (beschnitten und farblich bearbeitet von Christin Nezik) (Helsingin kaupunginmuseo, XIV-73).



Abb. 3 Seurasaari, Brücke zum Festland und Försterhaus, Foto: [Anonym.] (1903) (Helsingin kaupunginmuseo, N190451).

saal an der Südwestspitze der Insel.⁴ Die 1889/90 erbauten Holzhäuser folgen alle einem an der vernakulären Holzbaukunst Norwegens orientierten Baustil. Seurasaari ist nicht nur vom Land aus, sondern auch über den Wasserweg erreichbar. Mehrere Bootsanleger, darunter die von Mieritz entworfene Anlegestelle für Dampfschiffe – seit dem späten 19. Jahrhundert existierte eine Fährverbindung zwischen Insel und Stadtzentrum – sowie ein Steg für Ruderboote, wurden zu diesem Zweck errichtet.⁵

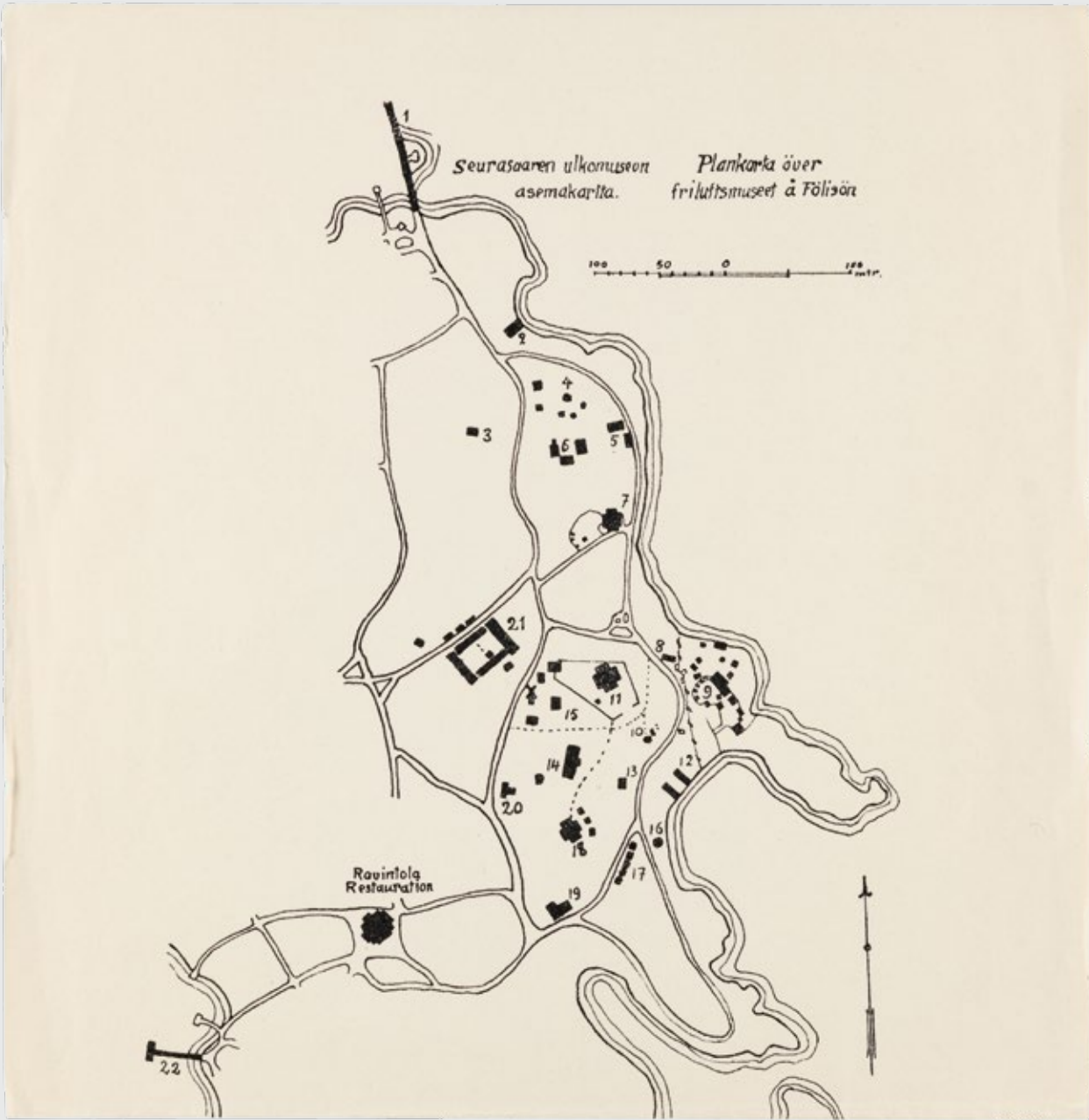
Eine Reihe von Hügeln durchzieht die bewaldete Insel, deren höchster Punkt im Norden liegt. Im Landesinneren sowie an den von Buchten und Landzungen geprägten Ufern tritt immer wieder der felsige Untergrund zu Tage. Obwohl sich Seurasaari vordergründig als natürlicher Landschaftsraum präsentiert, ist die Insellandschaft das Resultat landschaftsgärtnerischer Eingriffe, die ebenfalls im Zuge der Volksparkgründung vorgenommen wurden. Ein verzweigtes Wegesystem wurde angelegt (Abb. 4). Das Auf und Ab der Pfade sowie deren zahlreiche Windungen folgen der Topografie des Geländes; entlang des uferseitigen Gehwegs wurden Aussichtspunkte eingerichtet, von denen aus sich der Blick über die Wasserflächen der Bucht entfaltet. Des Weiteren schuf man mehrere künstliche Teiche und forstete den vorhandenen Mischwald auf (Seurasaari hatte zuvor als Weideland gedient). Auf diese Weise sollte der naturlandschaftliche Charakter der Insel eine Aufwertung erfahren.

In den für die Volksparknutzung gestalteten Landschaftsraum fügen sich seit 1909 die Bauten des Frei-



Abb. 4 [Anonym.], Situationsplan von Seurasaari (Fölisö) mit bestehender Bebauung aus der Volksparkzeit, undatiert [vor 1909] (Helsingin kaupunginarkisto, Kiinteistövirasto, Kaupunkimittausosasto, 270/2).

Abb. 5 [Anonym.], Freilichtmuseum Seurasaari, Ausstellungsplan mit historischen Landschaften, undatiert [um 1919] (Helsingin kaupunginarkisto, Kiinteistövirasto, Kaupunkimittausosasto, 270/1).



- 1 Brücke zum Festland 2 Teerboot, Paltamo 3 Sennhütte, Maalahti 4 Abteilung Lappland 5 Bauernhaus Kurssi und Söllerpeicher, Kuortane 6 Bauernhaus Ivars, Närpiö 7 Pförtnerwohnung 8 Kirchstall, Österbotten 9 Kate Niemelä, Konginkangas 10 Wolfsgrube, Bären- und Vogelfallen 11 Kirche und Glockenturm, Karuna 12 Kirchboote, Häme und Satakunta 13 Aleksis Kivis Hütte 14 Herrenhaus Kahiluoto mit Gartenpavillon aus Elimäki 15 Schmiede, Espoo, Säge, Sarvilahti, Windmühle, Punkalaidun, Wassermühle, Sumiainen 16 Teergrube 17 Südfinnische Speicher 18 Karelische Bauernhäuser und Speicher 19 Stall der Fürstin Jusupoff 20 Gartenhaus der Familie Florin 21 Bauernhof Antti, Säkylä 22 Landungsbrücke

Abb. 6 [Anonym.], Plan des Freilichtmuseums auf Seurasaari-Fölön, undatiert [um 1934] (Museovirasto, Museoviraston kuvakokoelmat, Kansatieteiden kuvakokoelma, KK8397:1).



Abb. 7 Plan des Freilichtmuseums Seurasaari, © Jussi Kaakinen, Napa Arts & Licensing Agency (2017).

lichtmuseums ein. Das Museumsareal ist im nordöstlichen Teil der Insel situiert, wobei sich dieses infolge des stetigen Hinzukommens von translozierten Gebäuden im Verlauf der Zeit weiter ausgedehnt hat; heute nimmt es etwa ein Drittel der 43 Hektar großen Insel ein. Ausstellungspläne der Jahre 1913 bis 1919 zeigen, dass das Museum anfänglich durch einen Zaun vom Park abgetrennt war und mit einem Nord- und Südtor zwei ausgewiesene Zugänge besessen hat. Der nördliche Eingang wurde später ebenso wie sein südseitiges Pendant (Abb. 5: Nr. 1, 2) an die Westflanke des Ausstellungsgeländes verlegt.⁶ Da auf den Plänen seit den späten 1920er Jahren weder Tore noch äußere Begrenzungszäune verzeichnet sind, kann vermutet werden, dass die anfängliche Trennung zwischen musealem und nicht-musealem Inselbereich in dieser Zeit zugunsten einer stärkeren Integration der Ausstellung in den Volkspark aufgegeben wurde (Abb. 6). Dieser Zustand entspricht auch dem heutigen Verhältnis zwischen Museums- und Parkareal.⁷

Eine Binnengliederung erfährt das Ausstellungsgelände durch das bereits angesprochene Wegesystem des Volksparks, das auch in den museal vereinnahmten Bereichen der Insel beibehalten wurde. Die durch die Wege ausgebildeten »Landschaftsinseln« fungieren als Ausstellungsflächen für die translozierten Architekturen (Abb. 7). Sie schaffen einen landschaftsbaulichen Rahmen für die vernakulären Gebäude und stellen somit ein konstitutives Element in deren musealer Präsentation dar. Im gleichen Maße trägt auch die Topografie der Insel, die Höhenunterschiede im Gelände, das Ufer als natürliche Außengrenze sowie der Baumbestand, zur Gliederung des Ausstellungsgeländes und zur landschaftlichen Inszenierung der ausgestellten Architekturen bei.⁸

1.2 Die Gebäude im Museum

Die vernakulären Bauten sind variationsreich in der Insellandschaft platziert. Konzentrieren sich die meisten Gebäude zu einem zentralen Museumsbereich und erlauben somit Sichtbeziehungen untereinander, befinden sich einige verhältnismäßig isoliert, inmitten des Waldes. Die Bauten liegen teils direkt an den Wegen, teils von diesen zurückgesetzt, an einem Hang, auf einer Anhöhe, einem Felsvorsprung (Abb. 8), in einer Talsenke oder in unmittelbarer Ufernähe. Dabei gibt es grundsätzlich drei Anordnungsstrategien: die Einzelbau-präsentation, das Nebeneinander- oder Gegenüberstellen von Bauten derselben Baugattung (Abb. 9) sowie die



Abb. 8 Bauernhaus Pertinotša im Freilichtmuseum Seurasaari, Ansicht vom Weg.



Abb. 9 Speicher aus Häme und Uusimaa im Freilichtmuseum Seurasaari.

Gruppierung mehrerer Einzelgebäude zu einem gemeinsamen Ensemble (Abb. 1). Der Ensemblecharakter entstand dabei vielfach erst nach und nach, da die zusammen gruppierten Bauten nicht zwingend zeitgleich nach Seurasaari transloziert wurden.⁹ Infolge der sukzessiven Vergrößerung des Ausstellungsareals kam es auch nachträglich noch zu einzelnen Verlegungen innerhalb des Museums; dies betraf vor allem Gebäude, die einzeln platziert sind.¹⁰ Insgesamt folgt die Anordnung wie Positionierung der Bauten keiner Chronologie als Sammlungs- oder Ordnungsprinzip. Gemäß dem musealen Konzept, regionaltypische Bauweisen aus den verschiedenen finnischen Landesteilen zu präsentieren, tritt die entstehungszeitliche Dimension der Architekturen – sie stammen aus dem 17. bis 19. Jahrhundert –

Das Poble Espanyol der Weltausstellung 1929 in Barcelona als Imagination nationaler Einheit

ANKE WUNDERWALD

I Spaniens Einladung

Das Jahr 1929 stellte für den spanischen Staat einen ganz besonderen Moment dar: Mit zwei bedeutenden Großveranstaltungen, die gemeinsam als »Exposición General Española« (Allgemeine Spanische Ausstellung) beworben wurden, strebte das Land nach internationaler Aufmerksamkeit. Es war zugleich Kulminationspunkt und Anfang vom Ende einer Ära, als am 7. Mai 1929 in Sevilla die »Exposición Ibero-Americana« (Ibero-Amerikanische Ausstellung) und wenige Tage später, am 19. Mai 1929, in Barcelona die Weltausstellung »Exposición Internacional de Barcelona« (Internationale Ausstellung in Barcelona) eröffneten.¹ Im Beisein von Diktator Miguel Primo de Rivera (1870–1930; reg. 1923–1930) und des spanischen Königspaars fanden nach mehreren Verzögerungen zwei internationale Veranstaltungen statt, die Spanien zu einem neuen Platz in der Weltgemeinschaft verhelfen sollten. In Sevilla versammelten sich fast alle Länder von Nord- über Mittel- bis nach Südamerika, einige spanische Regionen und südspanische Städte in verschiedenen Ausstellungspavillons.² In Barcelona kamen alle offiziellen Teilnehmer aus Europa.³ Zum einen wollte man die engen historischen Verbindungen nach Amerika unterstreichen und neu beleben, andererseits sollten sich die spanische Landwirtschaft, Industrie und Kunst »in edlem Wettstreit mit den anderen Teilnehmerländern« präsentieren.⁴

1.1 Die spanischen Ausstellungen 1929 als internationale Bühne

Primo de Rivera richtete sich höchstpersönlich mit einem Grußwort an die Leserinnen und Leser des 800 Seiten starken Ausstellungskatalogs mit dem klingenden Titel »Libro de Oro« (Goldenes Buch) und ließ es sich nicht nehmen, den Aufbruch Spaniens in eine glorreiche Zukunft einzuläuten sowie die iberoamerikanischen Verbindungen als episch zu charakterisieren.⁵ Ganz in diesem Duktus richtete auch der Direktor der Weltausstellung von Barcelona, Marqués de Foronda, einen flammenden Appell an die Öffentlichkeit, über die spanischen Errungenschaften zu staunen und Spanien als friedliebendes und fleißiges Land besser kennenzulernen. Das erklärte Hauptziel sei es, die vitale und reichhaltige Wiederbelebung Spaniens in der Welt bekannt zu machen. Die klare Zukunftsvision des Vaterlandes sei eine perfekte Synthese des überall sichtbaren zeitgenössischen Lebens. Auch mit Blick auf die glorreiche Vergangenheit des Landes und die wissenschaftlichen Fortschritte befände sich Spanien auf dem Niveau der fort-

schrittlichsten Länder. In Sevilla und Barcelona zeige sich, wie ein kultiviertes Volk industriell vorwärts strebe und für den ökonomischen wie intellektuellen Austausch bereit stünde.⁶

Erklärter Zweck der Ausstellungen in beiden Städten war, Spanien nach außen als potente Mittelmacht zu etablieren und intensivere Handelsbeziehungen zu knüpfen sowie nach innen auf das Leben im ganzen Land einen anhaltenden national-konservativen Einfluss zu nehmen. Auf beiden Veranstaltungen tritt der nationalistische Charakter des Regimes Primo de Riveras deutlich zu Tage. Ob es die städtebaulichen Anlagen zentraler nach »Spanien« benannter Plätze oder der Baustil zahlreicher Ausstellungsgebäude mit klaren Reminiszenzen auf Bauwerke der spanischen Architekturgeschichte waren, an beiden Orten offenbarte sich ein »historistisches und folkloristisches Pastiche in einer überhöhten Verpackung von bisher unbekanntem Ausmaß«.⁷ Alles in allem wird man sich dieser Beurteilung von Ramón Villares und Javier Moreno Luzón anschließen können, zumal das Verständnis von Nation während des Regimes von Primo de Rivera 1923 bis 1930, wie auch in älteren Nationalbewegungen auf der Iberischen Halbinsel, eine imaginierte Gemeinschaft umfasst, die besonders in den 1920er Jahren künstlich und ideologisch aufgeladen mit den unterschiedlichsten Mitteln geformt wurde. Die Unabhängigkeitsbewegungen im Lateinamerika des 19. Jahrhunderts und besonders der Verlust der spanischen Kolonialgebiete Kuba, Puerto Rico und Philippinen 1898 hatten die spanische Gesellschaft über Jahre in eine Schockstarre versetzt. Intellektuelle der 98er Generation begegneten dieser Krise mit einem kastilisch geprägten Nationalismus, der in den 1920er Jahren durch den Philosophen José Ortega y Gasset in seiner Schrift »España invertebrada« (Wirbelloses Spanien, 1921) weiter befeuert wurde.⁸

Allerdings lässt sich parallel dazu eine nicht unerhebliche Akzeptanz für Dezentralisierung konstatieren. Die in Spanien bis weit ins 20. Jahrhundert durchschlagenden aufklärerischen Ideen des nach Karl Christian Friedrich Krause benannten *Krausismo* führten zu einem Territorialverständnis dezentraler Autonomien, in dem unterschiedliche Identitäten ein Staatsgefüge bildeten.⁹ Diese Tendenzen lassen sich auch auf den beiden Veranstaltungen 1929 konstatieren. Spanien präsentierte sich als einheitliches Staatsgebilde mit einer klar in Kastilien verorteten Mitte unter gleichzeitiger Bezugnahme auf verschiedene Regionen. Im Machtzentrum herrschte 1929 immer noch Miguel Primo de Rivera, auch wenn zu diesem Zeitpunkt bereits erste Risse im politischen Gefüge sichtbar wurden. War es ihm 1923 gelungen, sich mit Unterstützung der spanischen Krone unter Alfons XIII.

(1884–1941; reg. 1902–1931) an die Macht zu putschen, so verschlechterte sich ihr Verhältnis schleichend bis zur ihrer Abdankung zu Beginn der 1930er Jahre. Die Anwesenheit des Königs in Begleitung von Königin Victoria Eugenia bei den Eröffnungszeremonien beider Veranstaltungen belegt, dass die Mechanismen des Regimes 1929 vor der spanischen und internationalen Öffentlichkeit noch funktionierten. Das Mittel der Stunde war die seit Jahren bewährte Mischung aus militärischem, monarchistischem und katholisch-traditionellem Gebaren zur Formung des Nationalbewusstseins. Von der Schulbildung, über die Kirchen und Militärakademien wurde insbesondere auch der öffentliche Raum für Manifestationen des Nationalismus genutzt.

Diese Nationalisierung äußerte sich zu einem wichtigen Teil in der Nutzung nationaler Symbole. Eine bedeutende Rolle spielten dabei die Inszenierung von Fahnen, Wappen und Rückgriffe auf die Volksdichtungen des *Romancero* mit dem »El cantar de mio Cid« (Das Lied von Mio Cid) aus dem 12. Jahrhundert sowie den »Don Quijote« von Miguel de Cervantes als das markanteste literarische Denkmal Spaniens. Auch die Bemühung, dem zur Nationalhymne »Marcha Real« (Königlicher Marsch) avancierten Militärmarsch des 18. Jahrhunderts einen Text zu geben, gehörte zum ideologischen Programm der Regentschaft Alfons' XIII., setzte sich aber – wie alle anderen Versuche vorher und nachher – nicht dauerhaft durch. Trotz all dieser eindeutigen Intentionen kennzeichnete die Diktatur Primo de Riveras eine klare Anlehnung an die konservative Bewegung der Regenerationisten. Sie ließ Raum für imperiale Zukunftsvisionen, da sie weniger auf die eigene Identität fixiert war, als auf eine koloniale Vergangenheit. Damit ging der Hispanoamerikanismus¹⁰ einher, der zu diesem Zeitpunkt nicht auf eine – inzwischen völlig unrealistische – territoriale Expansion abzielte, sondern einen breit angelegten Austausch bezweckte. Für die Ausstellung in Sevilla verdeutlichte schon das »Ibero-Amerikanische« im Titel, dass es um eine Positionsbestimmung zwischen Spanien und den ehemaligen Kolonien in Amerika ging.¹¹ Die afrikanische Beteiligung des spanischen Protektorats Marokko und weiterer noch bestehender spanischer Gebiete, wie Spanisch-Guinea (heute Äquatorialguinea), wurde in den offiziellen Publikationen dagegen kaum thematisiert.¹²

Die Ausstellungsveröffentlichungen offenbaren eine paternalistisch-konservative Haltung, wobei Spanien als das Vaterland beschworen wurde, das durch

Sprache und Kultur die amerikanischen Länder in der Vergangenheit geprägt habe und nun als Dreh- und Angelpunkt für künftige Beziehungen untereinander wirken solle. Im Album »Ibero América« stellte man die einzelnen teilnehmenden Länder historisch und geografisch mit ihren aktuellen Länderkennzahlen zu Größe, Bevölkerung und Wirtschaft vor.¹³ An die Spitze wurden redaktionell wie inhaltlich die beiden Kolonialmächte der Iberischen Halbinsel – Spanien gefolgt von Portugal – gesetzt. Während die Landesgeschichte Spaniens mit dem Eindringen der Phönizier auf iberischem Gebiet im 8. Jahrhundert vor Christus einsetzt, beginnt in der Publikation die Geschichtsschreibung der amerikanischen Länder erst mit der »Entdeckung« durch die Spanier seit dem späten 15. Jahrhundert. Dieses kolonialistische Narrativ wird auch durch den einleitenden Lobgesang »Las Tres Carabelas« (Die drei Karavellen) von Concha Espina bedient, in dem die Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus mit seinen drei Schiffen eine untrennbare Verbindung zwischen dem *España Mayor* und den jungfräulichen Nationen eingegangen sei.¹⁴ Die Idee des *España Mayor* gehört, angelehnt an die Vorstellung des *Greater Britain* von Charles Dilke (1868), zu den imperialen Konzepten Spaniens seit der Jahrhundertwende, bei der auch Rassenideologien eine Rolle spielten.¹⁵ In Sevilla erreichten die überambitionierten imperialen Visionen Primo de Riveras ihren Höhepunkt. Resümierend kann mit David Marcihacy übereinstimmend konstatiert werden, dass Spanien in den 1920er Jahren weder politisch noch ökonomisch in der Lage war, die Führung über die ehemaligen Kolonien zu übernehmen, geschweige denn Spanien zum Sprecher der lateinamerikanischen Länder im 1919 gegründeten Völkerbund zu machen.¹⁶

Trotz dieser Realität bestand 1929 das postimperiale Narrativ der spanischen Entdeckung der Neuen Welt durch Christoph Kolumbus fort. Propagandistisch und ideologisch wurde mit dem Weg von Kolumbus' Abfahrt im andalusischen Palos de la Frontera in der Nähe von Sevilla über Amerika und der Entdeckung der Neuen Welt bis zu seiner erfolgreichen Rückkehr ins katalanische Barcelona ein großer Bogen zwischen beiden Großveranstaltungen gespannt.¹⁷ Symptomatisch für die Repräsentationspolitik Spaniens war mit der Referenz auf das Hauptwerk von Cervantes auch das Schlusswort des offiziellen Ausstellungsalbums mit einem Zitat aus dem »Don Quijote«: »[...] Barcelona. Das ist der Wohnsitz der feinen Sitte, die Herberge der Fremden, die Zuflucht der

Armen, die Heimat der Helden, der Rächer der Gekränkten, das anmutige Stelldichein treuer Freundschaften und ganz einzig durch seine Lage und Schönheit.«¹⁸

In beiden Städten begannen die Ausstellungsplanungen lange vor der Machtergreifung Primo de Riveras unter unterschiedlichen Vorzeichen. In Sevilla plante man zwischen 1905 und 1909 an einer internationalen hispano-amerikanischen Ausstellung mit einer bereits erkennbar regenerationistischen Ausrichtung »Por Sevilla y para España« (Für Sevilla und Spanien),¹⁹ aber erst 1910 setzte sich die andalusische Hauptstadt definitiv gegen die konkurrierenden Austragungsorte Madrid und Bilbao durch.²⁰ Nach Lesart der Ausstellungspropaganda 1929 fiel die Wahl auf Sevilla, weil es die größte Stadt in Südspanien und – noch wichtiger – durch Kolumbus eng mit der Entdeckung und Kolonialisierung der Neuen Welt verbunden sei. Die ersten Arbeiten begannen 1913, mussten aber wegen des Ersten Weltkriegs unterbrochen werden.²¹ Der sevilanische Architekt Aníbal González legte 1912 seine Pläne vor und verantwortete zwischen 1914 und 1928 die Errichtung des größten Gebäudeensembles der Ausstellung an der Plaza de España im nördlichen Bereich des Parks María Luisa ganz im Sinne des Traditionalismus von Vicente Lampérez y Romea.²² Nach dem Krieg kamen die Planungen zunächst wegen politischer Unruhen nicht in Gang, nahmen dann aber nach dem Beschluss, Portugal und Brasilien einzuladen und der damit einhergehenden Umbenennung in »Exposición Ibero-Americana« 1922 sowie mit der Übergabe der Planungen an den Zivilgouverneur José Cruz Conde 1925 wieder Fahrt auf. Als enger Vertrauter von Primo de Rivera wurde er von ihm zum königlichen Kommissar der Ausstellung ernannt und agierte nahezu unabhängig von den städtischen Behörden mit der Vollmacht der Zentralregierung in Madrid.²³ Bis 1929 wurden die südliche Parkanlage mit der Plaza de América und den iberoamerikanischen Pavillons erbaut. Von den afrikanischen, spanischen und andalusischen Pavillons und weiteren, auch institutionellen und kommerziellen, Ausstellungsgebäuden, die sich über ein breites Areal östlich des nach Alfons XIII. benannten Guadalquivir-Kanals verteilten und auch südlich des Parks María Luisa lagen, wurden einige sogar erst nach der Eröffnung fertiggestellt.

In Barcelona begannen die Planungen für eine internationale Ausstellung ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Nach der erfolgreichen Weltausstellung von 1888²⁴ verfolgte man schon im Gründungsjahr der konservativen katalanischen Partei Lliga Regionalista 1901 das

Vorhaben, eine erneute Weltausstellung zu veranstalten.²⁵ Das einige Zeit später gegründete Organisationskomitee tagte zwischen 1907 und 1912 nur selten. Die Ausrichtung einer Elektrizitätsausstellung wurde seit 1912 diskutiert, und mit der Gründung eines Direktionsgremiums 1913 wurde der Stadtberg Montjuïc als Austragungsort bestimmt. Verlangsamt durch die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs plante der Politiker und Architekt Josep Puig i Cadafalch (1867–1956) als Geschäftsführer der »Junta Directiva« (Leitungskommission) der Elektrizitätsausstellung zusammen mit dem Architekten Guillem Busquets die für das Jahr 1917 anvisierte Ausstellung. Auch eine 1923 veranstaltete kleine Möbel- und Agrarausstellung in den von Puig i Cadafalch entworfenen Ausstellungspalästen Alfons XIII. und Victoria Eugenia konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Ausführung ins Stocken geraten war. Nach dem Putsch 1923 in Madrid übernahmen Vertraute von General Primo de Rivera die Kontrolle über die Organisation. Zunächst verschaffte man sich einen Überblick über die bereits durchgeführten Arbeiten.²⁶ Die zu Beginn des Jahrhunderts zu den Stadterneuerungsplänen des »Gran Barcelona« (Groß-Barcelona) der Lliga Regionalista gehörende und inzwischen in umgeplanter Form fertiggestellte Plaça d'Espanya²⁷ war zugleich der Eingangsbereich des Ausstellungsareals. Die davon ausgehende Hauptachse war bereits bis zum Platz der Kaskaden mit den beiden Palästen Alfons' XIII. und Victoria Eugénias fertiggestellt.²⁸ Daneben befanden sich am Montjuïc auch schon einige andere Gebäude, Straßen und Plätze in Arbeit oder in der Planungsphase. 1924 wurde die neue »Junta Directiva« (Leitungskommission) gegründet und die nach königlichem Dekret für 1926 geplante Ausstellung in ihrem Umfang erheblich erweitert.²⁹ Die schon seit Jahren geplanten Sektionen zu Kultur und Wirtschaft wurden in ideologischer Rückbesinnung auf klassisch-olympische Ideale um eine Sportsektion ergänzt, womit auch eine Bewerbung um die Olympischen Spiele 1936 einherging.³⁰ Das Vorhaben, Spanien international zu präsentieren, war so ambitioniert, dass die Bauarbeiten nicht fristgerecht beendet werden konnten und die Weltausstellung erst 1929 stattfand.

1.2 Das Poble Espanyol auf dem Weltausstellungsgelände in Barcelona 1929

Der oberhalb des Hafens gelegene Stadtberg Montjuïc war zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein weitgehend ländliches Gebiet mit Steinbruch am südwestlichen Stadtrand. Außer der mächtigen militärisch genutzten Burg



Abb. 1 [Anonym.], Plan der »Exposición Internacional de Barcelona 1929«, 1929
(Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Lluís Plandiura i Pou, AMB3-233, 5D54 LP28-5A).

aus dem 18. Jahrhundert auf dem südöstlichen Plateau und dem westlich davon gelegenen städtischen Friedhof, gab es nur wenig Bebauung. Einzelne kleinere Parks (Polvorín im Nordwesten, Laribal und Municipal im Nordosten) waren schwer zugängliche Naherholungsgebiete. Das Potenzial des Areals war schon im 19. Jahrhundert erkannt worden. Im Jahr 1894 beauftragte die Stadtregierung Josep Amargós mit einer Erschließungsstudie für umfangreiche Grünanlagen. Der Vorschlag des Architekten musste in der Folgezeit aufgrund von Protesten des Militärs sowie anderer Grundstücksbesitzer überarbeitet werden und floss ab 1912 in die Ausstellungsplanungen ein.³¹ Auch sein Konzept für den Umbau der Plaça d'Espanya stellte eine wichtige Vorarbeit für die urbanistische Planung der Ausstellung von Puig i Cadafalch und Guilem Busquets dar.³² Der französische Gartenarchitekt Jean Claude Nicolas Forestier, der sowohl in Sevilla als auch in Barcelona auf den Ausstellungsgeländen tätig wurde,³³ baute den Park Laribal um und erweiterte ihn bis zum Teatre Grec (ehemals Steinbruch, heute: La Rosaleda Amargós). Im Anschluss gestaltete er unter der Mitarbeit von Nicolau Maria Rubió i Tudurí das Miramar-Gelände mit Aussicht aufs Meer.³⁴

Die städtebauliche Einbindung des Montjuïc erfolgte über die bereits vorhandenen Straßen und neu angelegte Infrastruktur, beispielsweise die Verlängerung der ost-westlichen Hauptstraße Gran Via de les Corts Catalans nach Westen über die Plaça d'Espanya hinaus.³⁵ Große Bedeutung erlangte die Eröffnung der dortigen U-Bahn-Station, die direkt zur Avinguda Maria Cristina, der Hauptachse des Weltausstellungsgeländes, führte. Die Station war Teil der 1926 eingeweihten U-Bahnlinie Metro Transversal,³⁶ die von der nördlichen Altstadt mit der Station Catalunya bis zur Bordeta, einem westlichen Randgebiet führte, das sich seit dem 19. Jahrhundert zum Industriegebiet entwickelte.

Die wichtigste Straßenbahnverbindung (Tramvia 61) kam ebenfalls von der östlichen Gran Via de les Corts Catalans auf den Platz und führte von dort aus am östlichen Außenbereich des Ausstellungsgeländes über die Straße Marqués del Duero (heute Paral.lel) und die Straße Lleida bis zum Platz des Magischen Brunnens. Von dort gelangte man über Treppenanlagen, sowie Rolltreppen und eine kurze Bergbahn bei der Promenade der Kaskaden zum Nationalpalast (Palau Nacional) hinauf. Als weiteres Verkehrsmittel kam im oberen Bereich des Bergs eine touristische Schmalspurbahn (»treno«) mit kleiner Dampflok zum Einsatz, die in einer

etwa zwei Kilometer langen Schleife vom Palau Nacional um den Vergnügungspark herum fuhr.³⁷

Um die höher gelegenen Zonen und insbesondere das Sportstadion des Montjuïc zu erreichen, wurde 1928 auch eine viel genutzte Bergbahn (»funicular«) fertiggestellt. Der Ausgangspunkt lag im Süden der Straße Marqués del Duero (Paral.lel) im Viertel Poble Sec und untertunnelte die Straße Conde del Asalto (Nou de la Rambla) bis hoch zur Straße Miramar (etwa beim Dante-Platz), wo ebenfalls eine vom Architekten Ramón Reventós erbaute Station lag. Ein zweites Teilstück in Richtung Burg wurde im Juli 1929 eröffnet. Außerdem war eine Seilbahn (»teleférico«) vom Hafen auf den etwa 173 m hohen Stadtberg geplant, die aber aus verschiedenen Gründen erst nach der Weltausstellung im Jahr 1931 ihren Betrieb aufnahm.

Das gesamte Weltausstellungsgelände mit einer Gesamtfläche von etwa 200 Hektar erstreckte sich von der Nordseite des Montjuïc bis auf die Bergkuppe (Abb. 1). Paläste und Pavillons spanischer Institutionen, wie der Palau de les Diputacions, verteilten sich über das gesamte Areal. Entlang der Hauptachse von der Plaça d'Espanya zum Palau Nacional, dem zentralen Gebäude der Ausstellung, befanden sich vor allem die offiziellen Paläste und wenige internationale Pavillons. Zu ihnen zählte beispielsweise der von Ludwig Mies van der Rohe entworfene Deutsche Pavillon an zentraler Stelle neben dem Magischen Brunnen (Font Màgica), der mit farbig beleuchteten und musikalisch unterlegten Wasserspielen auch heute noch zu den größten Attraktionen des Weltausstellungsgeländes zählt.

Im fast flachen Ausstellungsareal der Avinguda Maria Cristina lagen an der Plaça d'Espanya der Palau del Vestit und der Palau de Comunicacions i Transports. Es folgten um die Plaça de l'Univers gruppiert der Palau d'Art Textil und der Palau de Projeccions, sowie gegenüber davon der Palau de Metal.lúrgia, l'Electricitat i la Força Motriu mit mehreren Annexgebäuden. Die Energiewirtschaft war seit Beginn der Ausstellungsplanungen der bestimmende Motor gewesen und drückte der Weltausstellung 1929 nicht nur mit den aufwändigen Beleuchtungssystemen entlang der Hauptachse ihren Stempel auf.

Auf dem ab der Querstraße Rius i Taulet ansteigenden mittleren Ausstellungsgelände staffelten sich repräsentative Gebäude und Plätze bis zum Palau Nacional.

Die meisten ausländischen Beiträge gruppieren sich in eigenen Pavillons oder mit Ausstellungsflächen

im Palau Meridional entlang der Avinguda de l'Estadi und der parallel dazu verlaufenden Avinguda Internacional westlich des Sportstadions zur internationalen Sektion in der hochgelegenen Ausstellungszone.

Die höheren Bereiche lagen eingebettet in einer aufwändig gestalteten Parkanlage, was sich in der Kombination von Weltausstellungsbebauung und Parkanlage auf vergangene Weltausstellungen wie beispielsweise die von 1888 in der Ciutadella, einem umgestalteten Militärareal in Barcelona, bezog. Am Montjuïc trug man verstärkt der historischen Nutzung des Bergs Rechnung. Das gilt insbesondere für den Gutshof mit Nutztierpräsentation in einem kesselartig tiefliegenden Steinbruchgelände südlich des Palau Nacional und das Gelände des Vergnügungsparks im ehemaligen Steinbruch La Foixarda westlich des Nationalpalasts.

Neben den von der Planungskommission bestimmten Schwerpunkten der Weltausstellung Industrie, Kunst und Sport hatte die in Spanien so wichtige Agrarwirtschaft mit ihrem eigenen Palast und weiteren Abteilungen, wie beispielsweise dem Gutshof der Viehwirte, einen vergleichsweise kleinen Anteil. Letztere gehörten wie andere Abteilungen zu Berufsverbänden oder zur Privatwirtschaft und waren nur bedingt Teil der offiziellen Ausstellungsplanung. Dazu zählte auch der Vergnügungspark mit zahlreichen Fahrgeschäften, der sich am Luna Park in Berlin orientierte,³⁸ aber auch das südlich angrenzende Orientalische Dorf (Poble Oriental), in dem vor allem kolonialistisch geprägte Kulturveranstaltungen mit Bezug zu Hongkong, Indien, Ceylon (heute Sri Lanka), Birma (heute Myanmar), Persien (heute Iran), Palästina, Türkei, Ägypten, Tunesien und Marokko in einem Ambiente nordafrikanisch-asiatischer Stereotype stattfanden.³⁹

Das Spanische Dorf (Poble Espanyol) nordwestlich des Palau Nacional war dagegen ein Schwerpunkt der offiziellen Planungen. Es liegt topografisch so in die baumreiche Parklandschaft eingebettet, dass es bis heute weder aus der Nähe noch aus der Ferne wirklich zu erkennen ist. Auch wenn die damaligen Werbeplakate etwas anderes suggerieren, ragen die Türme von Kirche und Kloster lediglich in unmittelbarer Umgebung aus der Grünanlage hervor, womit urbanistisch gesehen eine völlige Abgeschiedenheit erreicht wurde (Abb. 2). Diese Platzierung des Spanischen Dorfs abseits der Hauptachse hängt mit der Absicht zusammen, eine Heterotopie⁴⁰ zu schaffen, die auch topografisch einem einsamen Dorf in der spanischen Provinz entspricht.



Abb. 2 Xavier Nogués i Casas, Werbeplakat »Exposición Internacional de Barcelona 1929, Pueblo Español«, 1929 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 000667-C), Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

Selbst unmittelbar vor dem Eingang schützt ein der mittelalterlichen Stadtmauer von Ávila nachempfundener Mauergürtel die Anlage vor Einblicken, und nur das Kloster liegt außerhalb. Dieser wie ein *hortus conclusus* gestaltete Ort unterschied sich von allen anderen Ausstellungsbereichen, ungeachtet der Tatsache, dass das Poble Espanyol der Sektion »El Arte en España« (Die Kunst in Spanien) angehörte. Deren Mittelpunkt war der unweit des Dorfes gelegene Palau Nacional mit der gleichnamigen Ausstellung, in der eine umfangreiche Übersicht der spanischen Kunst- und Landesgeschichte geboten wurde. Die mit originalen Exponaten bestückte Ausstellung entsprach – wie die im benachbarten Palau

In einem kohärenten europäischen Vergleich zwischen Turin, Budapest, Helsinki und Barcelona stellt das Buch architektonische Ensembles vor, die zwischen 1880 und 1930 im Zusammenhang mit Welt- oder Landesausstellungen sowie Museumsgründungen fiktive Dörfer präsentierten. Vier der fünf hier gezeigten, städtebaulich angelegten Komplexe, die Architektur fast im Maßstab 1:1 und damit »lebensecht« zeigten, existieren noch heute: Indiz für die anhaltende Beliebtheit der Musealen Architekturdörfer, die auch unbekannte ältere Gebäude versammelten und sie meist mit wissenschaftlicher Akribie nachbauten. Diese Ensembles unterscheiden sich von den Ikonisierungen berühmter architektonischer Monumente auf Weltausstellungen. Indem sie in erster Linie kleinstädtische und ländliche Gebäude darstellten, zielten sie auf soziokulturelle Strukturen, die dem *nation building* der jeweiligen Länder mit dem Blick auf die kleinen Orte neue territoriale Dimensionen hinzufügten. Doch trotz solcher Betonungen des »Eigenen« gab es transnationale Bezüge im Schnittpunkt von Sammeln, Musealisieren, Ausstellen und der neuen Profile in Kunstgeschichte, Ethnografie, Bauarchäologie, Denkmalpflege und Museum. Die kollektive Monografie ist damit sowohl ein Beitrag zur Ausstellungs- und Forschungsgeschichte materieller Objektwissenschaften wie auch eine transnationale Verflechtungsgeschichte europäischer Architektur.



Leibniz-Institut für
Geschichte und Kultur
des östlichen Europa

SANDSTEIN

